BIBLIOTHÈQUE
DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

ESSAI
SUR
L'ART CONTEMPORAIN

PAR

H. FIERENS-GEVAERT

Ouvrage couronné par l'Académie française.

DEUXIÈME ÉDITION REVUE

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1903

ESSAI

SUR

L'ART CONTEMPORAIN

A LA MÊME LIBRAIRIE

DU MÊME AUTEUR

La Tristesse contemporaine (Essai sur les grands courants moraux et intellectuels du XIXe siècle), 3e édition revue, 1 vol. in-12 de la *Bibliothèque de Philosophie contemporaine*. 2 fr. 50 *(Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences Morales et Politiques).*

Psychologie d'une ville (essai sur Bruges), 2e édition revue, 1 vol. in-12 de la *Bibliothèque de Philosophie contemporaine* . . . . 2 fr. 50

ESSAI

SUR

L'ART CONTEMPORAIN

PAR

H. FIERENS-GEVAERT

Ouvrage couronné par l'Académie française

DEUXIÈME ÉDITION REVUE

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET C[ie]
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1903

POUR LE LECTEUR DE LA DEUXIÈME ÉDITION

Ce livre a paru en 1897. L'auteur avait vingt-sept ans. Les opinions et doctrines d'un homme évoluent quelque peu dans l'espace de cinq années, surtout à cet âge où le sentiment supplée souvent au défaut de connaissances et à l'insuffisance pratique. L'auteur aurait pu justifier les changements de ses croyances artistiques dans une longue préface. Il a préféré noter au bas des pages de la deuxième édition les quelques réflexions et réserves que lui suggérait à un lustre de distance, une seconde lecture de son livre. Le fond de son esthétique n'a point changé d'ailleurs, et il s'est réjoui de constater que l'art moderne, en pleine effervescence rénovatrice depuis quelques années, s'était tout naturellement conformé en ses meilleures

manifestations à quelques principes fondamentaux qu'enseigne la création du passé et qui se trouvent par conséquent exposés au cours des pages que l'on va lire. Si donc, en ce qui concerne l'essence de son idéal, l'auteur a été amené à formuler dans les Notes de la seconde édition quelques remarques correctives, c'est tout simplement pour atténuer une nuance de pessimisme répandue de-ci de-là. Il a suivi avec le plus sympathique intérêt les progrès de l'art décoratif moderne et a tenu à l'indiquer brièvement. En outre, ses études et les publications récentes ont modifié quelque peu sa manière d'interpréter certains événements de l'histoire de l'art.

H. F.-G.

ESSAI

SUR

L'ART CONTEMPORAIN

I

DE LA CRÉATION DE L'ŒUVRE

Les émotions que l'homme éprouve devant la Nature sont d'une variété infinie. Le besoin d'expansion, de sympathie et de sociabilité qui est au fond de chacun de nous — ne serait-ce qu'à l'état inculte et purement instinctif — nous met tous plus ou moins en communion de pensée avec l'universelle Créatrice. La vue extérieure des choses satisfait la sensibilité des uns ; d'autres s'inquiètent des causes premières avec le seul espoir d'aboutir à quelque dogme scientifique ; d'autres encore ont l'intuition du merveilleux mouvement harmonique de la

nature, mais ils restent impuissants quand il s'agit de dévoiler sa beauté mystérieuse. Non seulement l'artiste frémit avec tous les hommes devant le spectacle immédiat de la vie, non seulement il devine les forces spirituelles par lesquelles nos corps, nos âmes et nos destinées sont réglés, mais il personnifie, anime, vivifie les puissances émotives agglomérées en lui au point que sa création incite également à la rêverie et à la pensée comme la Nature elle-même.

Résumant les théories de Jean-Marie Guyau, M. Faguet a dit : « L'artiste fait passer la vie dans son ouvrage, plus ramassée, plus intense qu'elle ne l'est dans la réalité, et cette vie ainsi condensée, d'une vibration plus forte qu'aucune autre, va créer chez ceux qui l'admireront une vie aussi plus puissante que celle dont ils vivaient jusqu'alors. »

Dès la première révélation esthétique — que M. Spencer appelle le choc, — la vie de l'objet perçu se traduit par une image abstraite dans le cerveau de l'artiste. L'harmonie et l'accord immanents des formes lui suggèrent des visions idéales. Elles se fixent en lui,

s'incorporent avec son être, s'augmentent de toutes les vibrations organiques de l'individu, et à un moment donné jaillissent matérialisées et vivantes des mains du poète, du musicien, du sculpteur ou du peintre. La faculté de reproduire tout ce qui est dans la nature prend donc sa naissance dans la vertu affective qui rattache les êtres sentants au système des générations et des faits successifs. En résumé, le mouvement initial de l'art est dépendant d'une extrême sensibilité d'amour. Il est donné aux artistes d'aimer avec des sens plus perfectionnés tout ce que l'homme perçoit, devine, suppose, — les formes apparentes aussi bien que les principes indiscernables — tout ce qui, par conséquent, est relié à la chaîne de la vie universelle, tout ce qui se répercute en nous, soit par la matière, soit par l'esprit.

La psychologie physiologique nous enseigne, en effet, que les associations mentales de toute espèce sont toujours déterminées dans leur première origine par une sensation, et que, par conséquent, les phénomènes esthétiques à leur première apparition sont

purement sensationnels. Or, le principe fondamental de la jouissance esthétique — soit que cette jouissance se manifeste de la façon la plus élevée, c'est-à-dire par la création artistique, soit qu'elle reste un plaisir simplement passif, — c'est le principe de l'imitation. Nulle manifestation n'éveille de plus vives sensations dans l'âme humaine que celle qui consiste à imiter, à simuler la vie de l'homme, ou à représenter les aspects vivants de la nature. « Toutes les œuvres d'art, toutes les fictions esthétiques reposent sur ce principe qui est l'imitation prise dans son sens le plus absolu [1]. » De même que les parents ressentent un plaisir intense à faire imiter leurs gestes et leur langage par les enfants, de même, à l'origine des sociétés, les individus éprouvaient une joie naïve à reproduire dans leurs jeux les phénomènes de la vie individuelle ou collective.

Ainsi, dans les premiers âges du monde et chez les sauvages, la danse est un art d'imitation, et même dans les temps modernes

1. Sergi, *La Psychologie physiologique*, p. 362. Paris, F. Alcan.

elle n'a pas encore perdu complètement ce caractère, puisque nos ballets traduisent d'une manière plus ou moins littérale les actes de la collectivité. De même la musique à son origine est une simulation d'un phénomène vital puisqu'elle imite les modulations de la voix qui, avec les jeux physionomiques, expriment directement les sentiments de l'âme. — Parmi les arts représentatifs, la poésie apparaît ensuite comme étroitement liée à la musique ; on a même dit assez improprement qu'elle était la musique de l'âme. Or, le rôle du véritable poète n'est-il pas de rechercher dans le fond du cœur humain les sensations et les images que la nature y imprime, et de nous rendre les émotions ainsi découvertes comme si elles lui étaient personnelles ? La sensation est donc le facteur initial de la création poétique dont la forme la plus élevée reste la représentation harmonieuse de la vie.

Pour la peinture, Poussin nous a laissé une définition excellente : « Imitation faite avec lignes et couleurs sur une superficie plane de tout ce qui se voit sous le soleil :

sa fin est la délectation[1]. » La sculpture a toujours pour but suprême l'idéalisation du corps humain. Enfin l'architecture, qui élève les demeures des hommes et celles des dieux, se sert aussi des formes humaines dans les cariatiades, les canéphores, les atlantes, les gargouilles, et emprunte quelques-uns de ses fondements et presque tout son luxe d'ornementation au règne végétal : la colonne corinthienne est un tronc d'arbre couronné de feuilles d'acanthe, les gâbles gothiques sont décorés de crosses végétales; les frises sont presque toujours ornées de feuillages, de têtes d'animaux[2]... Les Égyp-

1. Poussin, *Lettre du 7 mars 1665.*

2. Encore que Spencer tienne l'architecture grecque pour une figuration des formes animales, il est à remarquer que l'architecture dorique ne s'est point inspirée de la nature dans ses éléments constructifs. Quelques jeunes architectes se réclamant, en toute légitimité à mon sens, de cet illustre exemple, n'admettent dans leurs œuvres aucune stylisation des éléments vivants du monde. La ligne décorative, disent-ils, doit être une invention purement cérébrale, quelque chose comme la création plastique réduite à sa formule idéale et abstraite. Cette opinion est parfaitement défendable. Mais les architectes et décorateurs qui ne rejettent pas la nature, n'ont pas tort non plus. Nous ne chercherons pas à trancher le différend. Contentons-nous de demander de belles œuvres aux uns et aux autres. (Note de la 2e édit.)

tiens ont même poussé plus loin que tous les autres peuples cette imitation des choses environnantes. Leurs temples étaient bâtis à l'image du monde, tel qu'ils le connaissaient. « La terre était pour eux une sorte de table plate et mince, plus longue que large. Le ciel s'étendait au-dessus, semblable, selon les uns, à un immense plafond de fer, selon les autres, à une voûte surbaissée. Comme il ne pouvait rester suspendu sans être appuyé de quelque support qui l'empêchât de tomber, on avait imaginé de le maintenir en place au moyen de quatre étais ou de quatre piliers gigantesques. Le dallage du temple représentait naturellement la terre. Les colonnes et, au besoin, les quatre angles des chambres figuraient les piliers [1]. » Ajoutons que chaque partie recevait une décoration parfaitement appropriée à sa signification. Les surfaces qui touchaient le sol s'ornaient de végétation ; plus haut venaient les animaux et les hommes. Enfin dans la voûte constellée d'étoiles, on fixait l'image sacrée des vautours d'Ouarit...

1. Maspéro, *Archéologie égyptienne.*

C'est en somme la transcréation de la vie qui est le but de l'art, et cette vie, l'artiste la puise dans son âme où viennent se refléter et se combiner toutes les impressions reçues du dehors. Ces impressions, aussi bien que les éléments constitutifs de la vie, sont de deux ordres différents : les unes s'éveillent au contact de nos sens avec la matière ; les autres, plus vagues, plus indéterminées, sont le fruit d'une union entre la pensée et l'organisme incorporel des mondes. « La face de l'Univers était devant Léonard de Vinci », a dit M. Séailles. Il entend par là que le grand artiste de la Renaissance non seulement a compris et aimé les formes sensibles, matérielles, mais qu'il s'était pénétré de l'idée du cosmos qui embrasse l'infini détail des choses « et fait apparaître dans le monde l'harmonie de la pensée divine ».

Les Grecs avaient déjà observé cette double sensation esthétique en classant l'architecture et la musique parmi les arts purement subjectifs, la sculpture et la danse parmi les arts objectifs, et en accordant à la peinture et à la poésie le privilège d'être inspirées à la

fois par les forces de l'objectivité et de la subjectivité.

Mais l'antiquité concevait autrement que nous la nature vitale de l'art. Nous faisons remonter toute la création esthétique à la sensation, et nous demandons à l'artiste, outre la beauté extérieure, la plus grande somme possible de vie psychique; le système d'esthétique de l'école d'Aristote ne considérait que la forme harmonieuse à donner au matériel — soit inerte, soit vivant — fourni par la nature, et s'en tenait aux conditions de *rythme* et de *mesure*. Quoique notre but soit plus élevé et notre programme plus vaste, notre art plastique est resté inférieur aux arts grecs dits apotélestiques[1], et jusqu'à présent nous n'avons pas pu traduire complètement au moyen de la matière inerte — métal, pierre, bois, couleur — notre rêve de beauté subjective qui est la reproduction de la vie de l'âme.

Le langage des sons, au contraire, nous a merveilleusement servi dans la transcrip-

1. A part l'architecture du moyen âge, dont la beauté est bien comparable à celle des édifices grecs.

tion de nos sentiments les plus raffinés, et la richesse de notre production musicale apparaît comme l'aboutissement logique de nos conceptions morales tout à fait intimes.

Quelques rares et grands artistes de la plasticité ont pu transmettre dans leurs œuvres cette préoccupation d'infini qui semble l'objet même de notre musique et que l'on appelle le sentiment de l'Inconnaissable [1]. C'est que plus l'art se revêt des qualités de la matière, moins il est apte naturellement à rendre l'imperceptible et l'absolu. La sculpture n'offre pas d'exemple de cette préoccupation. Deux grands peintres seulement, Léonard et Rembrandt ont découvert la vie « en dehors des surfaces de la vie réelle ». De tout temps, les penseurs et les poètes ont pourtant eu l'intuition de cette connexité entre l'Homme et l'Infini. C'est la base même des religions; Tolstoï l'appelle le sens de la vie. L'art aussi est une religion, et l'on peut dire également qu'il est le sens de la vie. Les apti-

1. Sentiment que l'on croit avoir découvert aujourd'hui, mais qui, en réalité, n'a été ignoré d'aucun grand penseur des siècles passés.

tudes que certains hommes ont à se pénétrer mieux de cette vérité ne sont pas dans les qualités exceptionnelles de l'intelligence, mais dans celles du cœur. En d'autres termes il faut que l'artiste aime sincèrement et naïvement tout ce qui l'entoure, pour qu'il soit vraiment grand et fécond.

De nos jours l'influence de la musique — cet art qui paraît fait, comme nous le disions, pour interpréter, creuser et nuancer l'inexprimable — tend à transformer les autres arts ; la *ligne sonore* prête à la plasticité cette expression ineffable et flottante, à laquelle elle-même doit son charme. L'universalité a trouvé son expression suprême dans les combinaisons des sons ; il est donc naturel qu'elle cherche à s'introduire dans les arrangements de couleurs et de mots. Il semble que ce processus fluide ait pris trop d'extension et rompe dans chaque art la proportion indispensable à l'équilibre parfait des œuvres. Car, outre les forces spirituelles nécessaires à toute création, il y a toujours une portion de matière colorée et tangible — l'élément objectif ou pittoresque — qui assure

la résistance des productions artistiques. Que serait, dans une statue, l'esprit sans la matière ? Celle-ci est organisée, dirigée, embellie, idéalisée, suivant que l'esprit qui la conduit est plus ou moins habile, plus ou moins puissant, ou plus ou moins sincère. Le rapport donc reste la condition de tous les arts.

Le principe musical a de nos jours beaucoup trop préoccupé les peintres, les sculpteurs et les poètes. Jadis Ingres répétait souvent : « Ce qui me séduit dans la musique c'est le dessin, la ligne. — » Ce n'est plus apparemment ce qui séduit quelques jeunes artistes ; ils semblent ne plus même percevoir la ligne et la couleur qui existent dans la musique, puisque la ligne et la couleur disparaissent de leurs œuvres[1]. Certes les arts ont des affinités qu'il ne faut point méconnaître ; les mêmes principes s'y combinent si bien qu'en examinant de près, on retrouve dans l'essence même d'un art le germe des autres arts. Il faut donc qu'un véritable producteur

1. Ce reproche est devenu banal aujourd'hui et, en somme, n'était pas aussi fondé que je le croyais. (Note de la 2e édit.)

ait à la fois l'âme du poète, du musicien, du peintre et du sculpteur. Doit-il pour cela cultiver chacune de ces expressions du Beau? Doit-il analyser, pénétrer les types suprêmes du génie humain pour augmenter la force de ses sensations? Cela n'est point indispensable. Les arts perdraient dans une communion trop étroite la splendeur de leur individualité[1]. Réunissez quatre penseurs; obligez-les à vivre ensemble pendant plusieurs mois; il y en aura toujours un, plus grand, plus dominateur, plus audacieux, qui finira par régner sur l'esprit des autres et par imposer son système et ses vues. Un pareil résultat serait de toutes façons regrettable. Le moindre petit accent personnel vaut mieux que les plus merveilleuses théories empruntées à autrui. Or, on cherche à rapprocher les arts, à les combiner de telle sorte qu'ils se ressemblent entre eux bien plus que jadis. On veut qu'ils prennent la

1. On verra néanmoins au chapitre X de cet *Essai*, comment nous concevons la parenté de l'architecture, de la peinture et de la sculpture, — ces trois arts du dessin.

même allure, le même vêtement, alors que l'on devrait s'appliquer à marquer plus nettement et plus profondément les limites qui les séparent; il faut résolument les isoler les uns des autres pour arriver à préciser leurs nuances caractéristiques. Ils n'en resteront pas moins étroitement apparentés, étant issus des mêmes profondeurs d'éternelle émotion. Pour m'expliquer plus clairement, je dirai qu'il est défendu de négliger la technique, le métier. Malheur à ceux qui auront oublié la couleur, la forme et la mesure : trois conditions essentielles de l'art. C'est dans l'étude attentive des formes sensibles qu'il faut puiser un langage assez saisissant, assez complexe, pour représenter les infinies nuances de la pensée intérieure. Le musicien et le poète n'échappent pas à cette loi. La plastique et l'expression ne s'excluent dans aucun art. C'est par ces deux moyens que l'artiste révèlera « l'identité originaire entre l'homme et la nature » qui fait, selon Gœthe, « l'objet même du génie ».

II

DE L'INSTINCT CRÉATEUR

L'art n'a point pour cause première une action personnelle. Il est l'œuvre des agglomérations, des milieux, des siècles; il est le résumé de toutes les aspirations humaines, l'évocation du passé et la révélation de l'inconnu. C'est ce qui autorise à dire que derrière les complexités des sensations éprouvées par l'artiste, se trouve, non une volonté individuelle, mais le puissant faisceau d'un millier de volontés humaines. Inconsciemment, involontairement — nativement — celui qui crée a subi l'influence des phénomènes multiples qui accompagnent la vie et sur lesquels la science et la philosophie n'ont jeté jusqu'à présent qu'une faible lumière. Pour expliquer l'influence du milieu social et

historique, Taine n'a pu imaginer que des théories insuffisantes; on attend toujours la formule psychique qui fera voir le fond du problème. A-t-on jamais pu démontrer pourquoi un enfant prend toujours l'accent du pays où il est élevé, quelle que soit la prononciation des personnes de son entourage direct? Les individus qui composent la population où il est transporté, agissent aussi puissamment sur ses manières, ses goûts et ses idées, que les êtres qu'il voit sans cesse autour de lui. Il se produit entre les hommes une sorte de travail d'absorption, et l'ambiance générale neutralise presque complètement l'action des atmosphères familiales. « L'habitude de la méditation peut servir à restreindre les influences extérieures, mais elle ne peut pas les annuler : c'est pourquoi la pensée pure est une chimère[1]. »

L'élévation de l'esprit, le génie, consistent dans la compréhension instinctive des aspirations de toute une société. L'artiste devine l'âme de son milieu; il en respire le parfum,

1. Granger, *Psychology*. London, 1891.

il la sent palpiter. Dans cette âme des idées éparses et nobles ont déjà germé; des lambeaux de toutes les intelligences, de tous les cœurs y restent attachés. Et c'est cette masse vibrante et vague, que l'artiste sent grandir en lui, à mesure que se révèle sous tous ses aspects et sous toutes ses formes, la tragédie universelle de la vie.

Il serait donc téméraire de dire d'une manière générale que l'art est spontané. « L'impulsion à la vie psychique, en somme, vient toujours du dehors, elle n'a pas son origine en nous par une production automatique et spontanée. Ce serait l'absurde mathématique du mouvement perpétuel ou l'absurde physique de la création *ex nihilo* de la force, appliquée à la psychologie [1]. » L'artiste est solidaire, non seulement des civilisations et des siècles, mais encore de la longue chaîne historique où se renoue l'éthopée de sa race.

Toutes ces influences diverses ne suffisent pas à lui conférer sa qualité d'initiateur et de

1. Ferrero, *Les lois du Symbolisme*. Paris, F. Alcan.

prophète. Il doit posséder en outre une faculté divine dont nul jusqu'à présent n'a pu expliquer l'origine secrète : la connaissance ou plutôt l'intuition des agitations multiples — apparentes ou mystérieuses — de notre monde. Mais pourquoi est-il l'élu? Pourquoi est-il celui qui parlera aux autres humains un langage qui va les émouvoir tous? Pourquoi aura-t-il cette puissance de lire en nous, et de déposer sûrement, à la seule place sensible, le ferment des émotions illimitées? Ce pourquoi, il l'ignore lui-même. Il sait comment il a longuement, passionnément chéri la Beauté qu'il révèle, mais il ne saurait dire d'où lui vient sa force créatrice.

Nous sommes donc en présence d'une double conclusion : d'une part, solidarité de l'artiste avec les générations antécédentes et actuelles ; d'autre part, spontanéité de la *création* artistique. Pour créer, il n'est pas nécessaire à l'artiste producteur de s'assimiler sciemment des matériaux empruntés aux grands modèles. Imaginez un sculpteur qui, de nos jours, pour réaliser une statue

parfaite étudierait exclusivement les chefs-d'œuvre antiques sans se préoccuper de la Nature et de la vie actuelle. Son pastiche aura-t-il véritablement un accent de vie? Quelles que soient la beauté des lignes et la pureté des formes, pourra-t-il rivaliser avec les statues de la grande époque classique? Nullement, car l'artiste s'arrêtera à la servile imitation des traits, des muscles, des saillies osseuses, sans réussir à s'assimiler, non seulement le sentiment des maîtres antiques, mais l'âme des peuples qui créaient ces chefs-d'œuvre. Il faut renoncer à tailler désormais les images de ces dieux, de ces déesses, de ces héros dont le pouvoir d'émotion réside tout entier dans une intraductible beauté physique, beauté dont nous déterminons la mesure, mais dont le rythme secret nous échappe. La perfection aujourd'hui n'est plus limitée à l'idéalisation exclusive de la forme; toutefois cette perfection, nous la concevons grande et indéfinie, dès que nous l'attribuons à des imaginations de l'antiquité; voilà pourquoi les rêves les plus intimes des glorieuses associations

d'êtres humains nous sont révélés à travers les siècles par l'œuvre d'art. Ainsi l'étude des anciens peut être profitable à condition que l'on se serve de leur science et de leur technique pour les adapter à un autre organisme d'idées, de sensations et de croyances. Dès que vous avez pu comprendre que telle enveloppe convenait à tel idéal, tâchez de vous rendre compte des expressions caractéristiques de votre temps. Au reste, l'artiste véritablement grand devine souvent du premier coup. Il ne court pas le risque de s'égarer en observant son milieu; de siècle en siècle, l'humanité change d'aspect, mais elle conserve un fond éternellement immuable. Si l'on fixe un atome de cette éternité, on a beau habiller sa création du vêtement de telle ou telle époque, elle sera préservée à jamais de l'oubli. C'est ainsi que les maîtres de la Renaissance et les créateurs florentins du drame lyrique ont fait œuvre personnelle et reflété leur temps tout en croyant ressusciter l'art antique.

L'artiste prédestiné frémit devant la nature, mais ce sont les grandes œuvres qui

l'éclairent sur sa mission. Le sentiment artistique s'éveille ou se développe à la suite de la lecture, de l'audition, ou de la vue d'une œuvre d'art. Les anecdotes touchantes que l'on raconte sur tel jeune artiste émerveillé par le génie d'un ancêtre et prenant soudain la résolution de s'élever aussi haut que l'objet de son adoration, ne sont que l'emblème de cette vérité, et le fameux *Anch'io son pittore* en est le symbole le plus frappant.

Ainsi se dégage de plus en plus la part de spontanéité qui entre dans la manifestation artistique. A tous ces sentiments thésaurisés dans la mémoire secrète du producteur, vient s'ajouter une émotion nouvelle, bien faible et bien minime si on la compare à l'effort collectif antérieur, mais décisive, cependant, pour la manifestation créatrice. Rien donc ne se crée de rien. Et si nous sommes amené à répéter cet aphorisme primordial, ce n'est pas dans le désir d'énoncer solennellement une docte sentence, mais bien pour faire ressortir combien l'humanité perd facilement de vue les plus élémentaires

et les plus irréductibles vérités. Des imprudents s'imaginent volontiers que leur art est le résultat d'un effort purement individuel, qu'ils peuvent se dispenser d'*aimer* ce qui vit autour d'eux. Ceux-là ne sont que de pauvres artistes ; ils ne plairont jamais qu'à une poignée d'égoïstes ou d'impuissants, satisfaits de frissons étroits et de formes excentriques.

Il faut que l'artiste découvre ou sente les indestructibles liens qui nous rattachent à la fois au passé et au présent et que son œuvre vive de cette découverte. Je n'irai point essayer de refaire ici une théorie de la Rationalité après l'admirable exposé de Kant. Mais il est permis de ramener les idées du philosophe à notre point de vue. Quelque divergents que puissent être les efforts artistiques d'une période, quelque opposées que soient leurs tendances, l'unité d'idéal reparaît dans la génération nécessaire des conséquents par les antécédents. Ceux qui ne chercheront qu'à manifester une passion individuelle et qui n'auront tenu compte en aucune façon de la vie de tous les êtres, ceux-là

pourront peut-être innover, mais leur art sera impuissant, incompréhensible, ésotérique. D'autres mieux inspirés, créeront alors avec ces éléments hétérogènes, des œuvres solides, durables, ouvertes à tous par leur universalité [1].

Cette base invariable tient directement aux inébranlables lois de l'histoire, des mœurs, et aux principes mêmes de l'organisme humain. Il y a comme une identité morale entre tous les objets de la nature. Mais si les existences se ressemblent éternellement, elles se transforment sans cesse en vertu d'une même force de renouvellement. Elles changent de caractère sous l'action d'une reproduction inconsciente. Pourtant, si nous sommes soumis à ce que Darwin appelle le *transformisme,* Bossuet, la *loi du chan-*

1. Il n'est pas indispensable que l'artiste soit *conscient* du caractère des conceptions et des créations ancestrales. Sous prétexte de sauver les traditions on prêche l'amour exclusif du passé ; c'est ce qui nous a valu une détestable génération de pasticheurs ; accordons plutôt à l'artiste le libre développement de ses instincts ; il se rattachera à l'indestructible tradition malgré lui, par l'essence spirituelle et ethnique de son art, non par de vaines et banales extériorités. (Note de la 2e édit.)

gement et Héraclite, la *loi du mobile,* il n'en est pas moins vrai que les moteurs de cette concurrence vitale ont en eux une propriété divine d'indestructibilité. Ainsi, l'art qui se crée spontanément, n'évolue pas sans le concours d'éléments fondamentaux éparpillés pour la plus grande partie dans les créations du passé.

III

DE L'ÉVOLUTION DE L'ART

L'art d'aujourd'hui désavoue hautement tous les systèmes, toutes les directions, tout ce qui peut éveiller de loin ou de près l'idée d'adhésion à un programme quelconque d'école. L'individualité est la seule loi à laquelle on veut obéir, et cela est une chose excellente puisque l'individualité est le principe essentiel de l'art. En peinture, par exemple, les *genres* tendent à se fondre ; le choix d'un sujet est déterminé, non par les ressources qu'y trouvera le coloriste, mais par la somme de poésie, de sensibilité, d'âme enfin que l'artiste pourra y déposer. L'intelligence aspire aujourd'hui plus que jamais vers l'absolu. On fait de l'art pour l'être humain ou du moins on a le désir

d'inspirer aux mortels des sentiments solidaires et éternels, en pénétrant par l'observation simultanée des créatures et de leur milieu de prédilection, les profonds mystères de la vie générale. Voilà bien, n'est-ce pas, un noble idéal qui vaut celui des écoles passées : un seul grand poète, un isolé, le réalisa complètement autrefois : Rembrandt. Jamais, en outre, on n'a recherché avec autant de sollicitude à exprimer tout ce qui n'est pas la surface, l'aspect brut, la matière même des choses. Après la poésie, après la musique, la peinture à son tour veut éveiller en nous le mystérieux frémissement de l'Inconnaissable. Fixer l'angoisse des heures nocturnes, dire le trouble tragique des atmosphères crépusculaires, révéler l'existence insoupçonnée des masses muettes, dégager des objets immobiles leur âme mouvante et palpitante, tel est à peu près, dans ses grandes lignes, le programme de nos arts plastiques. Expliquant cette préoccupation moderne par le progrès de la science, Guyau avait déjà dit : « La nature qu'Orphée avait cru voir s'ébranler sur son passage, nous la

sentons tous aujourd'hui vibrer, émue sous nos pas, et l'antique légende devient une vérité scientifique : le roc vit, la forêt vit, des voix s'en échappent... »

Malheureusement, une étrange et destructive antinomie règne entre les règles matérielles et le principe métaphysique de presque toutes les créations de l'art moderne, en sorte que la réalisation technique laisse rarement deviner la conception originelle. Généralement on est fasciné par la loi régénératrice au point d'oublier complètement les conditions pratiques de l'art. Pourtant, parmi les peintres de notre génération, Claude Monet a marqué sûrement dans ses féeriques *Cathédrales*, les voies qui mènent vers l'insondable, tout en conservant une pratique solide et fière. Son art divulgue nos rêves les plus intimes et s'adapte pourtant à la forme la plus naturelle, la plus réelle. Et c'est précisément parce que l'artiste sait que la beauté extérieure n'a jamais nui à l'infini de la poésie, parce qu'il a respecté scrupuleusement l'harmonie divine de la couleur et des lignes, parce que enfin, il a été avant

tout (n'en déplaise à ses détracteurs), respectueux des lois de la *peinture*, qu'il a pu nous éclairer consciemment ou inconsciemment, peu importe, sur nos rapports avec le détail infini de l'âme transcendante.

Le tort de nos artistes est de croire que cette essence psychique n'émane pas directement de l'aspect matériel de la nature, qu'elle est dégagée à l'avance et que, pour faire sentir l'Irréel, il est parfaitement loisible de varier la physionomie des objets, de violer toutes les apparences. Aristote aura toujours raison : la forme en art est l'essence de l'être. Sans la forme il n'est point d'art. C'est pourquoi la production moderne souffre d'une véritable névrose par son incapacité à rendre ses principes intelligibles. Aussi nos arts, si élevés de conception, paraissent en décadence. Une inquiétude a saisi bien des esprits ; on tâtonne dans des voies nouvelles. On est convaincu que la libre expansion de l'instinct peut seule sauver l'art du marasme actuel. Une poignée d'esprits hardis et fiers marchent à l'avant-garde, s'aventurent au hasard et n'aboutissent la plupart du

temps qu'à une impasse. Renseignés sur mille choses, rassasiés de la vue des chefs-d'œuvre, ils ont la peur constante de verser dans les formules, de faire entendre un accent qui ne serait qu'un souvenir, de laisser percer une émotion déjà notée ailleurs. Ils sentent leur vol s'alourdir par un bagage de science et brusquement, sans réflexion, comme en une minute de folie, ils rejettent loin d'eux tout ce qu'ils ont pu retenir de la technique et des procédés d'autrefois. Et cependant les monstruosités qu'on leur reproche sont l'affirmation de leur vitalité, et quoi qu'ils fassent, quels que soient leurs défauts, leurs faiblesses, leurs exagérations et leurs enfantillages, c'est à eux, à l'incessante poussée de leur force révolutionnaire que l'art devra quelque jour une orientation nouvelle.

Mais l'action de ce groupe de chercheurs et d'exaltés est neutralisée sans cesse par la masse compacte des traditionalistes. D'une part les originalités personnelles très accusées se rapprochent par de simples analogies de sentiment et d'époque ; d'autre part

des artistes, presque également experts dans la pratique de leur art, confondent leurs existences dans une moyenne uniforme d'inspiration, d'habileté et de convention. Disons que l'imitation qu'on est convenu d'appeler académique ne fut jamais appliquée d'une façon aussi plate qu'à présent. Les exagérations extrêmes des novateurs sont en raison même de l'abaissement qu'a subi le niveau des écoles conservatrices, et les deux forces opposées qui maintiennent l'art dans un état d'équilibre plus ou moins durable et déterminent l'évolution constante des esprits — l'élément traditionnel et les tendances de l'avenir — sont entrées aujourd'hui dans une phase critique, désastreuse en apparence pour la production. On croirait assister à quelque formidable combat, où les bélligérants refusent de déposer les armes et de souscrire à un accord avantageux pour tous, les belles époques de l'art étant en effet celles où la tradition s'associe à l'esprit nouveau pour constituer un état absolument eurythmique.

Mais avant d'entrer dans une phase défini-

tive d'efflorescence, avant d'arriver à la complète réalisation de l'Idéal, l'Art multiplie des tentatives applaudies pendant un temps mais condamnées d'avance à l'oubli parce qu'elles ne s'appuient pas sur un fond d'éternelle humanité, ou parce qu'elles ne sont qu'un écho trop servile des manifestations passées. Il n'est pas étonnant que le moyen âge, par exemple, avec son aspect varié et pittoresque, sa poésie libre, imprévue, spontanée, sa pensée volontairement soumise aux révélations diverses, hante aujourd'hui l'imagination des artistes, comme il hantait, il y a cinquante ans, l'âme fougueuse des jeunes romantiques. Les poètes néo-mystiques redisent les merveilleux récits des hagiographes; des peintres, des graveurs, des imagiers demandent des inspirations aux enluminures des vieux missels ; le musicien ne veut plus mettre en musique que les actions empruntées aux cycles héroïques des Celtes et des Scandinaves. Sous prétexte d'idéalisation ou d'intellectualisme à apporter dans l'art plastique, on se contente de pasticher les œuvres des primitifs : minia-

turistes de l'époque ogivale, gothiques flamands, fresquistes italiens. On remonte aussi loin que possible le courant des traditions d'art, et l'on finit par découvrir, aux sources mêmes, une poésie suave et frêle que l'on croit pouvoir s'approprier facilement. Mais on ne réussit jamais qu'à transmettre un reflet de cette beauté si péniblement remise au jour. La révolution artistique des néo-médiévistes n'aboutira point, n'étant pas issue d'une inspiration spontanée[1]. C'est ainsi que l'école des peintres préraphaëlites, après avoir été saluée comme une école de ralliement et d'avenir, a révolu sa période de production sans avoir pu déterminer un mouvement général et harmonique de la peinture. Il restera sans doute de cette intéressante manifestation des œuvres dignes d'attention, mais l'école dans son ensemble n'apparaîtra que comme un des moteurs de l'évolution actuellement dans sa phase initiale, et non comme le point culminant de cette évolution.

1. Le souvenir en est déjà effacé et son influence ne persiste que chez de plats pasticheurs. (Note de la 2e édit.)

Tous les efforts mis en jeu par les artistes contemporains — action révolutionnaire, retour aux poétiques des âges naïfs, renouvellement et vivification d'Idéals anciens — aboutiront à une expression harmonieuse, ayant un caractère propre, indépendant, mais continuant néanmoins l'art dont la floraison est terminée. C'est un art jeune qui triomphera, qui proclamera hautement son originalité, mais qui n'en sera pas moins le rejeton d'une poétique abandonnée. L'art change de forme, mais reste d'essence immuable. Nos jeunes artistes s'illusionnent lorsqu'ils croient créer une littérature, une peinture, une musique inédites. Les sociétés même, agitées par des révolutions, troublées par la guerre et les invasions, conservent dans leurs transformations d'indestructibles attaches avec le passé. N'a-t-on pas cru longtemps que l'Art du moyen âge était le produit spontané de l'imagination féodale? Certes l'époque fut primesautière et poétique : « Les hommes d'alors ne faisaient pas à la réflexion la même part que nous ; ils vivaient naïvement, comme les enfants chez

lesquels la vie réfléchie que développe la civilisation, n'a pas étouffé encore la libre expansion de la vitalité naturelle [1]. » Mais si l'on examine l'histoire des peuples, des langues, de la littérature, de l'architecture, de la peinture, de la sculpture et de la musique, partout l'on constatera que cette enfance nouvelle de l'humanité se nourrit de la tradition antique, et que l'émouvante période qui se déroule entre le xie et le xve siècle est bien la suite, le prolongement logique des âges passés.

Au xiiie siècle, l'art se dégage peu à peu de la règle symbolique, et retrouve une vie superbe dans la libre imitation de la nature. Le moment est rapide et solennel ; l'art ecclésiastique ne se défend plus qu'à peine contre l'esprit séculier. De vrais chefs-d'œuvre vont éclore, libres à la fois de forme et de sentiment. L'affranchissement de l'esprit provoque un admirable épanouissement de toutes les forces esthétiques. Mais l'artiste conserve encore, malgré tout, le respect

1. Gaston Paris, *La Poésie du moyen âge.*

d'une tradition glorieuse ; son étude de la nature ne le pousse pas aux caprices bizarres de l'individualisme trop exclusif. C'est à cet instant précis que l'art nous apparaît sur un sommet lumineux. Son essor est appuyé sur un passé dont l'influence laisse des traces. Et pour atteindre le « plateau », si vite hélas abandonné, il a surtout fallu retrouver, à travers de longues et pénibles recherches échelonnées sur plusieurs siècles, les secrets des artistes de l'antiquité. Ce n'est qu'après avoir demandé un enseignement aux débris de l'ancienne civilisation que l'humanité peut renouveler définitivement son aspect.

Aussi rien ne fait mieux comprendre les lois de l'évolution que le jeu lent et tourmenté de la transcréation qui s'opère dans l'Occident après la chute de l'Empire romain. Nous allons essayer d'en esquisser un tableau à grands traits. Les conditions de l'art sont par plusieurs points tellement identiques aujourd'hui à celles de l'art médiéval, qu'il importe de montrer comment s'est établie la grandeur de ce XIIIe siècle qui, selon Vitet, « occupe dans le moyen âge à peu

près la même place que le siècle de Périclès dans l'antiquité grecque ».



Les Barbares venus d'outre-Rhin ont envahi le formidable Empire. L'amalgame des races différentes amène l'établissement wisigoth en Espagne, mérovingien en France, ostrogoth ou lombard en Italie. Ces trois sociétés transitoires sont bientôt réunies sous la domination puissante de Charlemagne. Enfin l'empire carlovingien se dissout à son tour et produit l'organisation féodale. Le christianisme ayant apporté une quantité infinie d'idées, de sentiments et de faits nouveaux, achève de transformer l'humanité. Aucun obstacle n'a le pouvoir d'enrayer la marche fatale des événements, l'accidentel ne rompt en aucune conjoncture l'enchaînement lent et logique des causes évolutives : « Nulle part il n'apparaît pour couper, comme dans une brusque péripétie, le nœud des choses et faire que le présent ne soit pas la déduction du passé [1]. »

1. Littré.

Les dialectes que parleront les peuples naguère soumis à la domination romaine se seront formés sous la triple influence des invasions germaniques, des mœurs féodales et de la religion chrétienne ; mais les modifications linguistiques comme les changements de races s'opèrent suivant d'invariables lois et pas un moment la vie des mots ne s'écarte des conditions qui lui sont propres.

A vrai dire, les beaux-arts n'ont pas comme les langues une existence aussi continue, aussi résistante. Du vi^e^ au xe siècle, tous, sauf la musique et l'architecture, cessent de vivre d'une façon presque absolue, et semblent mourir pour ainsi dire avec l'empire romain ; vers le xie siècle l'architecture commence une nouvelle vie. Alors, s'ouvre soudain une ère de clarté et de vie. Une haute raison d'amour favorise l'épanouissement de l'art de bâtir. La foi entraîne tous les cœurs ; une ivresse joyeuse déborde de toutes les âmes. On connaît le témoignage poétique qu'en fournit le célèbre moine de Cluny, Raoul Glaber : « Le monde entier revêt une blanche robe d'église. » Les basiliques, en

effet, sortent de terre dans toute la chrétienté et les populations des villes rivalisent de zèle, d'ardeur et de générosité pour édifier des églises plus élégantes et plus riches les unes que les autres.

La basilique romane, — construction symbolique de cette nouvelle période — que l'on s'appliquera à orner et qui abritera tous les arts à leur enfance, la basilique, dis-je, est construite suivant un plan et une disposition intérieure légués[1] aux maîtres maçons du moyen âge par les constructeurs de la Rome

1. J'ai sans doute trop méconnu l'importance de l'apport nouveau et antitraditionaliste dans ces quelques remarques sur la naissance de l'architecture médiévale. On sait aujourd'hui ce que cet art doit à l'instinct créateur de ceux que Courajod appelle fièrement les « Barbares » et à quel point l'architecture romane — sorte de charpenterie de pierres, toute d'élasticité et d'évidement dans son principe, — s'éloigne de la construction romaine, véritable concrétion de matériaux rigides. Néanmoins nos observations, et même les faits consignés par la nouvelle critique continuent de prouver que moralement et techniquement les grands artisans du moyen âge devaient beaucoup aux Anciens, qu'ils fussent Perses comme le prétend M. Dieulafoy, Syriens comme l'assure M. de Voguë, Romains comme on disait jadis, romano-romennate comme on dit à présent. L'école qui, aujourd'hui, attribue tout le mérite de la résurrection artistique du XI[e] siècle aux Barbares, juge cet admirable événement avec une philosophie un peu superficielle ou du moins trop exclusive. (Note de la 2[e] édit.)

païenne. Le christianisme latin avait senti dès les premiers siècles que pour faire triompher sa foi, il fallait lentement, adroitement substituer son organisation religieuse, jeune et vivace, à la constitution décrépite de l'ancienne société civile : « Les temples devaient être fermés, écrit Vitet, et il ne restait aux chrétiens que deux partis à prendre, ou bien créer des édifices d'un modèle tout nouveau, ou bien s'approprier des monuments tout faits, mais mieux disposés que les temples aux besoins du culte naissant. De ces deux partis, l'un était plus noble, plus religieux, mais il demandait de la patience et surtout de l'imagination ; l'autre était à la fois expéditif et politique, on l'adopta, et du soir au matin, les basiliques devinrent temples chrétiens. Leur ancienne destination civile n'était pas une souillure ; au contraire, aux yeux des évêques, c'était peut-être une vertu de plus. S'asseoir au fond des basiliques, sur le siège judiciaire, c'était pour l'évêque hériter en quelque sorte et du grand-prêtre et du magistrat. »

En même temps donc que se continue une

puissance morale, l'antiquité lègue à la société naissante un édifice-type, autour duquel vont éclore les plus vives imaginations des fresquistes, des verriers et des *latomi*, tailleurs d'images. Les autres arts plastiques — dont le réveil est une conséquence de l'épanouissement architectural — ont conservé dans leur longue léthargie les traits reconnaissables de la beauté antique. Les contemporains de Charlemagne durent regretter le zèle aveugle qui, suivant Vasari, poussa souvent leurs trop fougueux ancêtres « à anéantir tout ce qui pouvait rappeler le paganisme, non seulement les statues merveilleuses, les sculptures, les peintures, les mosaïques et les ornements des faux dieux, mais encore les images des grands hommes qui décoraient les places publiques », car on voit les moines de la haute époque féodale, les seuls artistes d'alors, interroger tous les vestiges des monuments antiques qui restaient en Gaule et s'appliquer à retrouver les moyens d'exécution des ouvriers romains. Non seulement les édifices sont construits suivant des procédés architectoniques imités

tant bien que mal de l'antiquité, mais on se sert au début des débris de l'art ancien pour orner les constructions nouvelles. Charlemagne décore le dôme d'Aix-la-Chapelle avec de splendides monolithes qu'il fait transporter de Ravenne. Les églises de Bourgogne et de Provence datant du XIe siècle, sont revêtues de lambeaux d'architecture et de sculpture arrachés aux monuments antiques. Suger, entreprenant au XIIe siècle la reconstruction de la basilique de Saint-Denis, a tout d'abord la pensée de demander au pape les colonnes des Thermes de Dioclétien. Et sous Philippe-Auguste, un successeur de Suger ajuste à la bordure d'un *lavatorium* des figures de Neptune, de Pan, et d'autres divinités de l'Olympe. Jusqu'au XIIIe siècle, la statuaire romaine reste pour les artistes un précieux sujet d'études. Villard de Honnecourt, entre autres, nous a laissé de fort beaux dessins d'après l'antique. Le fameux retable de Bâle, que l'on montre au musée de Cluny, atteste par l'élégance des draperies et des attitudes, par la noblesse du dessin, qu'un souvenir très vif des grands modèles

de l'antiquité était resté dans l'esprit de l'auteur.

Pour la peinture même transmission d'un héritage précieux venu de la Grèce par l'intermédiaire de Rome, mais diminué d'année en année et reconnaissable à peine, tant la pauvreté des derniers dépositaires est navrante à côté de la glorieuse richesse des premiers possesseurs. Dans les fresques grossières de l'abbaye de Saint-Savin on a démêlé les signes d'un art supérieur d'une méthode empruntée à l'antiquité. « En examinant les édifices de ce temps, dit Prosper Mérimée, on peut se convaincre de l'admiration des artistes pour l'art ancien et de leur désespoir à l'imiter. »

Vers cette époque les pénibles tentatives d'assimilation entreprises si courageusement par les populations septentrionales commencent à porter enfin leurs fruits. Une règle architectonique est acquise ; tous les efforts des constructeurs, des ornemanistes, des artisans d'art, vont se grouper pour donner une décoration harmonieuse à l'église romane. Un style est né. Pendant deux siècles, on ne

s'écarte pas des règles élaborées par les premiers architectes chrétiens ; les moines constructeurs suivent respectueusement leurs principes sanctionnés par la Religion. Mais un lyrisme plus fier va se manifester bientôt ; en dehors des abbayes et des cloîtres, quelques êtres inspirés ont rêvé de magnifier le culte catholique par des temples plus vastes, plus aériens, plus idéals de lignes, construits à l'image du culte qui réunit dans la même communion, prêtres et laïques, nobles et manants, et laisse entrevoir aux justes, à travers ses transparents symboles, une ère infinie de grâce, de douceur et de paix. Et les fidèles émerveillés pénètrent enfin dans la cathédrale gothique... La voûte semble suspendue dans le vide, tant les piliers qui la soutiennent sont sveltes et ajourés ; les verrières tamisent une lumière multicolore qui va décorer d'une peinture imprévue, immatérielle et changeante les surfaces capricieuses de l'église ; mille sculptures animent le portail ; tout l'édifice ressemble à une dentelle de pierre, voile mystique et protecteur jeté par le Ciel sur les théories pieuses des croyants.

Prosper Mérimée, qui a étudié avec précision cette révolution architecturale, a prouvé comment les deux styles, roman et gothique, si différents en apparence, lorsqu'on les considère chacun à son point de développement, se confondent, pour ainsi dire, insensiblement à leur point de transition. « L'art gothique emprunta tous ses éléments à l'art qui le précéda, et le changement d'un seul principe — le plein cintre en ogive — avait suffi pour déguiser ces emprunts et pour former d'une masse de matériaux étrangers un ensemble harmonieux et revêtu d'un caractère original [1]. » En remontant de l'ogive au plein cintre, du plein cintre à l'art du Bas Empire, la filiation s'établit donc étroitement en dépit de toutes les destructions et de toutes les ruines [2].

C'est encore grâce à l'Église que l'art musical de l'antiquité fut préservé d'un oubli complet. La musique si naïve, si suave des premiers âges de la chrétienté n'est autre

1. Prosper Mérimée, *Histoire de l'Art au moyen âge*.
2. Peut-être aura-t-on ici quelque objection historique ou technique à me présenter. Qu'on relise ma note de la page 38 (N. de la 2e éd.).

chose que la musique antique, ranimée, revivifiée par le sentiment nouveau, par l'aspiration passionnée et la grandeur sublime du culte naissant. L'Église adopte les principes musicaux de la Grèce ; elle les approprie à son usage. L'art profane se perpétue dans le chant liturgique, s'épure en quelque sorte et continue d'exercer sur les générations médiévales le charme émouvant qu'avaient subi les Anciens pendant de longs siècles. Les deux musiques sont rattachées l'une à l'autre par un lien direct. « Le chant chrétien a pris ses échelles modales au nombre de quatre, et ses thèmes mélodiques à la pratique musicale du temps de l'empire romain et particulièrement au chant à la cithare (ou *citharodie*), genre de musique qui, jusqu'au VIe siècle de notre ère, a tenu dans la vie privée des Romains une place analogue à celle qu'occupe parmi nous le *lied* avec accompagnement de piano. Comme la langue latine, la musique gréco-romaine est entrée de plain-pied dans l'Église catholique et s'y est continuée telle quelle, à part la suppression de tout élément instrumental. Vocabulaire et

syntaxe sont les mêmes chez le païen Symmaque et chez son contemporain saint Ambroise ; modes et règles de la composition musicale sont identiques dans les hymnes que Mésomède adresse aux divinités du paganisme et dans les cantilènes des mélographes chrétiens[1]. » Ces mélodies, cantilènes d'expression sublime gravées par le temps dans la mémoire populaire, restent donc acquises à la liturgie chrétienne. On change les paroles ; le reste sort presque intact de la citharodie romaine.

Est-il nécessaire de dire encore que la première culture littéraire du moyen âge est puisée directement ou indirectement aux sources antiques ? Charlemagne se fait traduire les écrivains latins par les lettrés de son entourage. Virgile, Homère, Ovide sont tour à tour inscrits et étudiés ; Chrétien de Troyes, Maistre Elie, Jacques d'Amiens et deux auteurs anonymes donnèrent presque en même temps des versions différentes de l'*Art d'aimer* d'Ovide. Les trouvères, repré-

1. Gevaert, *La Mélopée antique dans le chant de l'Église latine*.

sentants de la poésie libre, célébraient non seulement les hauts faits des chevaliers français ou bretons, mais chantaient les événements de *Rome la Grant*. Les guerriers d'Homère et de Virgile sont transformés en preux dans les romans de *Troie la Grant* et d'*Eneas*[1]. Les souvenirs de l'ancienne poésie épique abondent dans la littérature médiévale et l'esprit de cette tradition n'est pas encore éteint dans notre littérature moderne. « Qui ne retrouve dans nos meilleures chansons de geste, écrit Gaston Paris, l'esprit héroïque de nos tragédies et dans nos fabliaux et nos farces la verve réaliste de nos comédies ? Qui ne reconnaît dans les élégants romans de Chrétien de Troyes et de ses émules, avec les premiers modèles de nos romans, l'image de cette société polie dont la France, alors comme plus tard, a donné l'exemple ? »

1. Il faut bien reconnaître pourtant que ces transcriptions, pastiches, imitations ne sont point la part la plus glorieuse de la littérature médiévale. Ajoutons que le titre principal des musiciens du moyen âge est d'avoir créé spontanément le déchant, véritable source de l'harmonie moderne. (Note de la 2e édit.)

Le drame moderne lui-même prend naissance dans les églises du moyen âge comme la tragédie antique avait commencé en Grèce dans le dithyrambe chanté aux fêtes de Dionysos. Épopée, drame, satire se confondent dans les essais du théâtre renaissant : spectacle informe s'élevant parfois jusqu'au sublime, descendant souvent jusqu'au naturalisme le plus grossier, et qui trouvait dans les nefs majestueuses de nos cathédrales un décor incomparable. Les quelques échos du théâtre antique qui vibraient encore dans les anciens mystères, vont se répercuter jusque dans les premières créations de notre école dramatique, et les beaux cris tragiques du *Mystère d'Adam* par exemple se retrouveront dans les poèmes les plus vibrants du romantisme français, après avoir été purifiés, clarifiés, en quelque sorte, par le génie de Shakespeare.

***

Cet art si libre, si complexe, si attirant, si varié de formes et d'expression, si expansif et si profondément attendri, si humain et si

essentiellement divin, l'art du XIIIe siècle est créé à l'image de l'art antique : une image qui devient méconnaissable par le reflet religieux dont elle s'éclaire. De nouvelles beautés, d'un ordre inconnu, tout un monde de révélations mystérieuses et infinies, devaient sortir du spiritualisme chrétien. Les germes propres à la civilisation féodale et catholique s'étant développés, les inspirations se renouvelaient spontanément. De même que dans la période ascendante de la civilisation grecque on versifia les poèmes héroïques, on construisit des temples, on créa le théâtre, de même on vit apparaître les chansons de geste, les hautes cathédrales et les mystères. Mais l'art grec est précédé des arts égyptien, assyrien et babylonien ; de même la société médiévale emprunte quelques-uns de ses éléments vitaux à la civilisation qui l'a précédée en Occident.

C'est l'Église qui préside à cette reconstitution ; elle seule a gardé le secret de l'antique sagesse ; elle seule n'a pas négligé les fragments et les ruines de la splendeur éteinte. Le clergé, gardien éclairé et instruit,

à qui incombe l'éducation morale de la société naissante, travaille courageusement à reconstruire le merveilleux édifice d'art détruit par les premières invasions des barbares. Grâce aux ordres monastiques et aux clercs qui constituent l'élite intellectuelle de ce temps, les beaux-arts renaissent à la vie ; les moines sont sculpteurs, peintres, musiciens, architectes, écrivains. Tous collaborent à la rénovation esthétique. Ils ne produisent pas pour leur égoïste satisfaction, mais pour remplir un devoir qu'ils considèrent comme sacré : la plupart de leurs œuvres restent anonymes. Une foi confiante et généreuse guide l'inspiration humaine, féconde l'imagination et la pensée, s'établit au fond des âmes et de là rayonne avec force dans les moindres actions de la vie. Le sentiment religieux reste la seule source d'inspiration des artistes du XIe au XIIIe siècle, et dans l'involontaire rigidité de ce sentiment, s'élaborent des règles dont on ne s'affranchit que deux siècles plus tard. Mais déjà l'art du moyen âge a pris un caractère de grandiose unité, et les merveilleuses fantaisies personnelles

qui vont éclore au commencement du XIIIe siècle, ne seront que le couronnement hardi, d'un superbe et solide monument élevé par la plus patiente des sociétés.

Les sources de l'art sont éternellement les mêmes; après avoir tâtonné pendant longtemps dans l'obscurité, les hommes se retrouvent tout à coup devant la lumière, le jour où ils sentent descendre en eux de nouvelles facultés d'amour. Mais au bout de quelque temps, au lieu de s'interroger directement sur cette aspiration, au lieu de concilier cette foi avec le besoin de « naturisme » qui tourmente toute grande imagination d'artiste, on se borne à questionner les intelligences les plus voisines de la vérité, celles qui eurent le suprême privilège de recueillir l'essence divine des choses en se bornant à l'observation de la nature. D'année en année, les initiateurs perdent de leur vertu persuasive et l'imitation devient plus pâle au fur et à mesure. Là est la cause déterminante de la décadence des styles. On se fatigue bientôt de cette répétition vaine et l'on voue un culte exclusif à quelque formulaire soi-disant nouveau, sans

se douter que tout ce que l'on dédaigne dans le passé fut créé suivant des principes toujours identiques.

Est-il paradoxal de prétendre que la Renaissance à son tour n'est qu'un moyen âge développé, plus complet, plus instruit, plus nourri encore de modèles antiques ? Comment se pourrait-il en effet qu'il n'y eût point de ressemblance entre deux âges de l'Humanité cherchant en quelque sorte à se façonner à l'exemple d'un modèle unique ? Le fameux *quattro cento* ne serait sans doute pas, sans l'énorme labeur entrepris à partir du VIII[e] siècle par les communautés monacales et les premiers artistes de la Renaissance n'auraient sans doute pas tout de suite possédé cette merveilleuse pratique s'ils n'avaient inconsciemment bénéficié des longues recherches du moyen âge.

La conclusion s'impose mathématiquement. Les grandes générations esthétiques se recommandent toujours de quelque puissant enseignement puisé dans les manifestations antérieures du génie humain ; mais l'artiste absolu ne s'assimilera l'idée dominante de

son temps que pour la soumettre à sa propre personnalité. C'est ainsi que tour à tour les Français du XIIIe siècle, les Italiens du XVe et du XVIe, les Flamands et les Hollandais du XVIIe à la fois maîtres de la règle et scrupuleux analystes de la vie, furent d'incomparables artisans de la beauté plastique ; et nous retrouvons dans chacune de ces créations collectives les deux principes qui selon nous régissent toute production individuelle : spontanéité de l'instinct artistique, solidarité évidente avec les générations contemporaines et antérieures.

Aujourd'hui, on ne croit plus qu'à la toute-puissance de l'individualisme, et l'on nie que la beauté de l'art puisse dépendre d'un autre moteur. Cette idée étroite que l'on se fait des conditions de la création ne peut heureusement arrêter en aucune façon l'évolution contemporaine, puisque nous subissons inconsciemment, malgré notre volonté, en dehors des limites de notre perception intellectuelle, cet enchaînement à la pensée des morts et des vivants. Lorsque le XIIIe siècle voulut l'ennoblissement définitif de l'art par

l'étude directe de la nature et par la liberté absolue de cette étude, il consentit néanmoins à mettre ses découvertes au service d'un idéal supérieur, idéal religieux et mystique dont devait dépendre l'harmonieuse grandeur du style ogival.

Bien qu'aujourd'hui les jeunes artistes renoncent volontairement à créer un style nouveau, ils ont senti qu'il était indispensable de grouper les forces esthétiques autour d'une idée capable d'intéresser les foules. Quelques-uns d'entre eux caressent le déplorable rêve de voir s'établir une démocratie égalitaire pour le grand bien de l'art ; leur communisme intellectuel a ramené tout de même les arts décoratifs dans une salutaire voie de simplicité et d'utilité. Mais l'art ne doit pas s'enfermer dans les limites étroites de l'application industrielle. Il faut que les artistes ambitionnent pour lui un but de plus haute portée.

Nous différons du moyen âge qui savait *instinctivement* où devaient tendre ses aspirations ; mais nous lui ressemblons par la variété, l'imprévu et l'inconscience, dirai-je,

des facultés personnelles. Les raffinés, les non-valeurs humaines (parmi lesquelles Baudelaire se rangeait probablement par ironie) dont on s'est tant moqué et qui certes ne laisseront point d'œuvres viables, ont contribué pourtant à ramener les esprits vers le respect de l'originalité et de l'accent individuel. Que les novateurs le souhaitent ou non, l'actuelle production prendra dans l'avenir une physionomie d'ensemble. Le désordre — purement apparent — de notre évolution ne saurait se prolonger indéfiniment et quelque penseur, quelque prophète encore ignoré aujourd'hui, prépare probablement sans s'en douter le code de la future génération artistique.

S'il était vrai que nous ne puissions plus espérer l'avènement de ce conquérant des âmes qui devrait jouer parmi nous le rôle impérieux de tous les grands réformateurs, il faudrait désespérer absolument de l'avenir de notre art. Ce serait bien la décadence définitive ; l'individu veut obéir à la parole supérieure qu'on lui transmet sous l'inspiration d'une croyance inébranlable.

La religion chrétienne a marqué de son empreinte ineffaçable l'Art du moyen âge ; il n'est point de grande création qui ne reflète un sentiment quelconque, une idée philosophique ou religieuse participant d'une foi collective. L'enseignement que nous fournit l'histoire de l'Art ne peut certes point nous servir à déterminer les qualités ou les conditions d'une création future ; mais l'évidente immutabilité de certains principes, nous permet d'interroger avec anxiété un avenir que l'on veut faire reposer tout entier sur la négation même de ces principes [1].

1. Je tiens à atténuer ce pessimisme. Notre époque a en elle assez de ressources spirituelles, possède un caractère assez déterminé pour provoquer de grandes créations d'art. Il faut souhaiter que l'architecture qui s'affranchit irrésistiblement du pastiche, soit enfin appelée à jouer le rôle original et dominateur qui permettrait à l'art d'exprimer la civilisation actuelle dans un monument-symbole. (Note de la 2e édit.)

IV

DE LA VARIABILITÉ DES GOUTS ARTISTIQUES

Chaque grande étape de la marche évolutive des esprits est elle-même coupée de haltes nombreuses.

Les artistes incapables de poursuivre et de réaliser un Idéal personnel offrent à la jouissance populaire des œuvres faciles, parlant immédiatement aux sens. Or, le jugement de la vérité et la règle pour discerner n'appartiennent qu'à l'esprit : *Non est veritatis judicium in sensibus*. La foule, ne jugeant pas tout d'abord avec sa raison, favorise, en premier lieu, les virtuoses qui flattent ses habitudes ou ses instincts grossiers. Ces artistes aussi rapidement élus renoncent tout de suite à résoudre les énigmes de la nature, à voir autrement qu'à travers leur tempéra-

ment matériel le spectacle de la vie. N'exerçant aucune critique vis-à-vis de leur pensée, ils subissent le goût du public, piétinent sur place et finissent par lasser l'attention de ceux même devant qui ils s'humilièrent. Ils se sont arrêtés dès l'heure du succès, n'ayant plus le courage de poursuivre le rude et interminable chemin qui conduit à la Vérité ; et la petite cité qu'ils ont fondée périt avec eux, souvent même avant eux.

La seule grande cité de l'art et de la pensée est au haut d'une montagne escarpée. Une clarté vive l'inonde. Aucune construction artificielle ne la domine. L'air libre y chante l'éternelle symphonie de l'univers. Pour tout portique, des arbres merveilleux dont les frontons de verdure pénètrent dans l'Infini ! Quelques rares solitaires atteignent la hauteur ; dès qu'ils ont gravi les derniers rochers, une aube nouvelle s'épand sur toute l'humanité. L'art grec, celui du moyen âge et celui de la Renaissance ont tour à tour occupé ces hautaines régions, illuminant au loin les aspirations des peuples et des générations innombrables. On recevait la révéla-

tion supérieure pendant des centaines d'années, sans la juger, comme un dogme...

Puis, l'ombre fatale est descendue sur cette Acropole naguère éblouissante. La lumière spirituelle, redescendant lentement par l'autre versant, est allée s'installer sur des sommets voisins, d'un abord aussi rude que l'étaient au début les plateaux abandonnés. L'humanité, pour s'élever jusqu'au nouveau sommet de lumière, a interrogé avec anxiété l'horizon, attendant toujours quelque hardi voyageur qui pût lui indiquer les routes sûres. Et la nouvelle ascension s'est effectuée aussi laborieuse, aussi lente que la première; les masses se sont arrêtées, éparpillées, et quelques rares pèlerins, dédaigneux de la joie facile, ont continué la terrible montée, soutenus par l'immuable espoir d'approcher un jour du divin foyer...

C'est en nous que nous portons l'éternelle lumière; elle est le flambeau de notre conscience, elle nous révèle les mystères de la vie. Or, l'art tend à reproduire la vie dans ses infinies nuances. Ceux qui auront saisi un trait de caractère, de passion, de beauté, au-

ront chance déjà de dompter le goût. Mais les hommes en qui s'infiltre, sans qu'ils en aient conscience, un idéal immanent, s'apercevront tôt ou tard que la nature fut mieux étudiée, mieux comprise, mieux aimée par d'autres artistes qui auront surpris des nuances plus subtiles de la vie. Quand ceux-ci à leur tour auront conquis la faveur du public, une élite s'apercevra que la nouvelle formule participait encore insuffisamment de l'Idéal supérieur. Une troisième phalange d'artistes surgira dont l'art embrassera l'Idéal entier et qui finira par dominer à son tour. L'extrême variabilité des sensations humaines se reflète dans cette succession graduée des favoris de l'art. On brûle le lendemain ce que l'on a adoré la veille, ou, du moins, on croit agir ainsi, car les individualités qui semblent nettement étrangères l'une à l'autre pour leurs contemporains, prennent infailliblement dans la suite des temps la marque ineffaçable de leur génération commune : tels Raphaël et Michel-Ange, rivaux de leur vivant et placés aujourd'hui côte à côte dans le Panthéon de l'Art.

Sans que nous nous en doutions, par le seul fait des besoins et des nécessités quotidiennes, par l'organisation de la vie sociale, par la religion, le mode de gouvernement, par les ressources, les découvertes, par les mille contingences qui influent sur l'âme d'une nation ou d'une race, nous nous développons d'une certaine façon avec des traits *extérieurs* totalement différents de ceux des âges passés. Depuis les temps historiques, les variations et les progrès physiologiques de l'humanité sont presque nuls; de même, les instincts et les impulsions restent de nature immuable. Mais l'individu tend à se façonner et à transformer ce qui l'entoure suivant un idéal, qui, n'étant jamais réalisé complètement, s'attache toujours à de nouvelles révélations. La philosophie alexandrine a admirablement exposé pour l'idéal humain ce double mouvement de *progression* et de *régression* que nous retrouvons dans toutes les évolutions artistiques.

La foule donc, qui juge d'abord avec ses sens et se trompe dans ses premiers arrêts, finit toujours par corriger ses erreurs. Elle

est guidée en effet par un Idéal irréductible qui lui fait découvrir tôt ou tard le génie véritable. Vivants, nous sommes tous prisonniers de notre corps Nos âmes sont assujetties à la sensation ; mais, comme Platon le dit, elles retrouvent toujours les idées pures, éternelles, dans les profondeurs d'une secrète mémoire : « elles les reconnaissent comme des idées qu'on retrouve en soi ». Et c'est pourquoi la foule ne se trompe jamais sur l'Idéal, quand il s'agit d'établir les degrés entre les créations d'art des siècles écoulés.

Les vivants ne réalisant jamais l'Idéal absolu, travaillent sans cesse à l'évolution de leurs croyances, de leurs mœurs, ou de leur art. Certaines productions humaines varient moins vite d'aspect que d'autres. L'évolution de l'architecture s'opère plus lentement que celle de l'ameublement, laquelle est moins rapide que celle du costume. Toujours les changements survenus dans les branches principales de l'activité humaine se répercutent jusque dans les moindres manifestations de la vie quotidienne. C'est comme une in-

fluence morale qui s'exerce entre les produits d'une même époque, influence qui donne à cette époque son caractère d'harmonie propre.

Outre que les idées d'un penseur ou les découvertes d'un savant bouleversent l'organisme des grandes collectivités, on voit s'opérer — et surtout dans le domaine artistique — des changements qui ne sont dus qu'à une réaction vive contre un esprit nouveau et intolérant, ou à l'éternel besoin de retrouver dans le passé le secret des idéals révolus. Aujourd'hui même nous pouvons constater cette nécessité continuelle que l'homme éprouve de protester contre les actes et les œuvres de la masse brutale. Dans le Paris corrompu d'à présent, quelques honnêtes gens ont fondé une Union où l'on ne s'entretient que de l'amélioration morale, où l'on se préoccupe de cultiver au dedans de chacun la volonté du bien [1]. — Tandis que la science qui était autrefois le patrimoine de quelques

1. Cette *Union* a malheureusement connu des dissentiments politiques à la suite d'une récente affaire. (Note de la 2e édit.)

élus est mise à la portée de tous, la poésie, jadis presque le seul aliment intellectuel des peuples, n'est plus goûtée que par une minorité intellectuelle. — Mais de même que l'on essaie d'une part de combattre la dépravation des âmes, nous espérons voir bientôt les jeunes artistes s'élever contre la dégénérescence du Beau. Un jour les poètes chanteront de nouveau pour la foule, ce qui est leur véritable et primordiale mission ; les peintres s'apercevront que leurs pastiches puérils de l'art médiéval sont des œuvres sans vie ; on reconnaîtra que l'instruction même élémentaire ne doit pas être donnée de force aux nations et qu'il faut cultiver la conscience autant que les facultés de l'intellect. Au moment voulu, il se trouvera bien un penseur de génie, qui dictera et fera accepter aux humains les lois rénovatrices. Et le bandeau qui couvrait les yeux des peuples tombera, et la lumière luira à nouveau dans le royaume de l'art. Par cette force même qui pousse beaucoup d'entre nous à protester contre l'ordre établi, par nos goûts fuyants et instables, nous proclamons

notre désir d'atteindre l'Idéal toujours lointain[1]. Nous sommes tous sur la route de Parménide, où sont les portes de la nuit et du jour, tous brûlants d'interroger la déesse qui connaît les choses de la Vérité : τὰ πρὸς ἀλήθειαν. Mais le sage qui reçoit les rayons de la consolante lumière désespère encore de ne pouvoir aller plus avant, de ne pouvoir s'abîmer dans le sein même de l'éclatante Beauté. Et le monde tourne autour de l'ardente vision ; le monde naît, meurt et se renouvelle, tantôt plus près de son foyer de vie, tantôt plus loin, sans qu'il soit possible de prédire jamais à quel moment l'astre spirituel nous découvrira sa face étincelante et pure.

1. Voyez note de la 2e édit. page 56.

V

DU DON CRITIQUE

Il y a, disions-nous, un principe de spontanéité dans la création de l'œuvre d'art; on pourrait établir mathématiquement la force du génie si ce principe était appréciable, saisissable, autrement que par ses manifestations extérieures. D'autre part, l'artiste subit inconsciemment la beauté de tous les types suprêmes de l'art ancien; mais il n'a pas besoin de cataloguer les chefs-d'œuvre dans son esprit pour renouveler ses inspirations. Une émotion, un trait de caractère, une nuance qu'il a été seul à surprendre chez un maître du passé suffisent souvent pour déterminer en lui un essor puissant des facultés créatrices. Si la nature refuse de lui livrer le mystère de ses fugitifs aspects, il peut

interroger les grands créateurs; il cherchera le secret de leurs méthodes et découvrira toujours un indice, un point de départ. Car certaines organisations idéales éveillent l'éternelle méditation; elles font songer au Tabernacle de l'*Imitation,* toujours illuminé d'une gloire céleste, où l'on va consulter le Seigneur et dont on revient « parfois avec une divine réponse et toujours instruit de beaucoup de choses ».

Ainsi tous ceux qui, selon Gœthe, « ont consacré leurs veilles à éclairer leur siècle », deviennent pour l'esprit humain une perpétuelle ressource. L'artiste aura donc plus ou moins besoin de s'adresser aux grands modèles suivant que l'élément spontané se trouvera plus ou moins développé en lui. Souvent, certes, le créateur comprendra mieux que tout autre la vertu persuasive des œuvres géniales léguées par le passé; mais le soutien moral qu'il trouvera dans leur contemplation ne sera jamais indispensable à sa production. S'il subissait uniquement le charme de la Beauté d'antan, il tomberait vite dans la rhétorique et les formules. « Il y a beaucoup

de choses à dire en faveur des règles, à peu près ce qu'on pourrait avancer à la louange des lois de la société : un artiste, qui se forme d'après les règles, ne produira jamais rien d'absolument mauvais; de même que celui qui se modèle sur les lois et sur la bienséance ne peut jamais être un voisin insupportable[1]. » L'artiste, qui se formerait uniquement d'après les œuvres des anciens, risquerait fort de ne jamais dépasser les bornes de la médiocrité. La nature reste la grande inspiratrice. Mais abandonnez complètement à lui-même un être frémissant de reproduire les sons, les couleurs, la vie, qu'il perçoit ou devine dans l'univers... Son œuvre, tout animée qu'elle sera des mille bruits, des mille frémissements de l'espace, restera imparfaite à cause de son incohérence et de ses obscurités. La confusion de l'âme y laissera ses traces. Et c'est pourquoi l'artiste consulte avec fruit les maîtres qui ont connu les lois de l'universelle beauté; car il devra introduire dans la

1. Werther.

vie qu'il recrée une harmonie concrète, y tracer certaines grandes lignes, enfin, l'objectiver. Voir l'âme de la nature et conserver à cette vision l'indispensable eurythmie formelle, n'est-ce pas le privilège de l'art parfait? L'expansion, la sensation pure sera donc corrigée par la raison, par l'examen critique [1].

On serait assez tenté de croire que le développement des facultés sensationnelles devrait surtout indiquer le degré de puissance créatrice, tandis que la prédominance de l'élément raisonnable serait la marque indélébile d'un esprit critique. Ce n'est pourtant point l'état respectif de ces deux moteurs, qui détermine les modes de production. Sensation pure et raison pure s'équilibrent — ou du moins doivent s'équilibrer

1. La connaissance des lois de la perspective peut parfaitement augmenter le plaisir que l'on éprouve à contempler un paysage. Regardez du haut d'une montagne un site aux lignes irrégulières et mouvementées. Celui qui connaîtra les règles géométriques de l'éloignement sera frappé bien plus qu'un autre de l'équilibre et de l'harmonie qui règnent entre les chemins onduleux, les montagnes et les plans irrégulièrement disposés en apparence. (Note écrite en Allemagne dans la vallée de la Nahe, en marge de *L'Art au point de vue sociologique*.)

— aussi bien chez le critique que chez l'artiste. Pour que le critique juge de la beauté d'une œuvre, pour qu'il puisse la pénétrer, la dominer, la posséder entièrement ne faut-il pas qu'il commence par l'*aimer*, comme l'artiste aima la nature, par la sentir, et par en être subjugué ? Les idées, les images, les comparaisons que la vue ou l'audition d'une œuvre éveillent en lui, sont toujours en dernière analyse l'écho ou le reflet d'une sensation. Donc plus la sensation aura été forte et profonde chez le critique, plus nous aurons de garanties de sa parfaite compétence.

Cette distinction que nous faisons ici entre les qualités sensationnelles et intellectuelles est donc indépendante de notre subdivision fondamentale de la création artistique : spontanéité d'une part et solidarité de l'autre. C'est plutôt l'observation attentive de ces deux facteurs qui nous fera découvrir les limites de l'art créateur et de l'art critique. L'artiste et le critique éprouvent également, ils reçoivent des sensations de même intensité, mais ils vont exprimer leur sentiment esthétique d'une manière diffé-

rente. Le premier agit dans une sorte d'ivresse, dans une demi-inconscience; ses sensations visuelles et auditives se fixent dans une secrète mémoire sans qu'il se donne la peine de les classer, et son esprit les déforme, les pétrit pour les faire renaître ultérieurement sous un aspect tout nouveau; s'il cherche un enseignement chez les maîtres ce sera uniquement pour apprendre à fixer des bornes convenables à son imagination. Il crée donc spontanément, et sa solidarité avec la vie et les œuvres environnantes est primitivement pour lui d'une nature mystérieuse (je suppose ici le type idéal du créateur).

Le critique ne possède la plupart du temps à aucun degré ce don de spontanéité ou, si l'on aime mieux, d'invention. Il éprouve en lui aussi vivement, aussi instinctivement que le créateur, le retentissement de la vie collective, universelle, mais il est impuissant à réincarner spontanément ce qu'il observe dans la nature. Poussé par la passion du vrai, par le désir d'exprimer ses sensations — aussi fortes, je le répète, que celles du créateur — il demandera des formules de

beauté à tous ceux qui jouissent de l'inappréciable don de créer; il lira, s'instruira, analysera les œuvres des autres hommes, espérant y trouver de quoi corriger les lacunes de son organisation, voulant éprouver, lui aussi, la joie d'insuffler la vie à quelque beau rêve éclos en face du monde. Mais ses ardents désirs ne seront jamais complètement assouvis. Dès que le critique s'abandonne à la pure imagination, le sens de la plasticité lui échappe, il ne peut plus transposer la mélodie qui circule pour lui comme pour les autres dans la Nature mouvante, sa plume reste inexpressive s'il lui faut concrétiser la complexité du cœur humain. Il est deux dons de l'artiste et de l'écrivain que Taine admirait par-dessus tous les autres, et qu'il regretta toujours de ne pas posséder : l'art de raconter, et celui de créer des personnages vivants et agissants. Il mettait au premier rang le talent du romancier. Il essaya même d'écrire un roman, mais il s'arrêta au bout de quatre-vingt-dix pages, s'apercevant que son roman n'était que de l'analyse psychologique

personnelle. Aussi disait-il avec une modestie excessive : « J'ai vu de trop près de vrais artistes, les têtes fécondes, capables d'inventer des figures vivantes pour admettre que j'en sois un[1]. »

Le critique rend compte de la nature de ses sensations ; c'est ce qui commence par le différencier du créateur pur, de la « tête féconde », et c'est ce qui lui permettra de corriger dans l'ensemble de ses joies esthétiques son manque d'expansion, d'imagination et de spontanéité. L'artiste crée sans but déterminé, sans songer à s'assigner à l'avance un plan dont il ne s'écarterait pas. La nécessité de nous révéler les rapports qui nous enchaînent à l'Univers, si elle n'était instinctive, irraisonnée — fatale — conduirait directement l'artiste à la formule. « Chez moi le sentiment commence par n'avoir pas d'objet précis », écrit avec sincérité Schiller à Gœthe ; « tout d'abord mon âme est remplie par une sorte de disposition musicale ; l'idée poétique ne vient qu'ensuite ». Cette naïveté

1. Revue de Paris : *La Vie d'Hippolyte Taine*, par G. Monod (1894).

productive est étrangère au critique ; mais la science qu'il acquiert en échange l'amène à concevoir les besoins solidaires qui nous groupent suivant des modes de vivre, de sentir et d'exprimer. Les sensations de l'artiste se révèlent à lui exactement. Il discerne le premier les liens intellectuels qui expliquent la formation des écoles artistiques ou littéraires. Son idée des choses est nette, décisive et il faut qu'il en soit ainsi. Le critique a senti comme l'artiste, mais ses facultés d'enthousiasme, de croyance en la beauté, ses émotions esthétiques ont trouvé une autre application ; il les a examinées, étudiées, analysées, ne pouvant spontanément leur prêter la vie de l'art, et sa connaissance complète des phénomènes de la création lui fournit le désir et le moyen de marquer la véritable valeur des productions d'autrui.

L'inspiration, en effet, ne vient au *critique* que si elle a pour origine la production d'un homme et non pas l'œuvre de la nature. Il devient le desservant, le prêtre des tabernacles de la beauté et de l'intelligence, mais

il est impuissant à en édifier un. Son rôle est d'éclairer les foules sur la grandeur du génie humain et non sur la sublimité du génie divin. Il pénètre tous les instincts, il anatomise le jeu de la vitalité artistique, il étudie les ressorts de toutes les manifestations productrices, mais sa théorie reste inutile et inféconde s'il veut donner à son tour la sensation du réel en reproduisant un aspect de la nature. Son insuffisance l'incite sans cesse à interroger ceux qui créent, et si cette continuelle défaite peut causer de véritables tortures, elle est la source aussi de nombreuses jouissances esthétiques. C'est de l'irrésistible besoin de savoir que nous viennent les plus nobles joie. « Tout lasse, a dit Virgile, excepté comprendre : *Præter intelligere.* » Et Gœthe, à son tour, fait découler la philosophie de cet instinct humain : « Si la curiosité n'invitait pas l'homme par ses puissants attraits, dites, eût-il jamais connu l'étonnante beauté des rapports qui dans la nature unissent tous les êtres ? D'abord la nouveauté l'attire, il recherche ensuite l'utile avec une ardeur infatigable ; en-

fin il aspire à ce qui est bon par excellence, et c'est là ce qui l'élève et lui donne son véritable prix. » La qualité maîtresse qui distingue le critique est au fond la qualité essentielle de l'artiste et du philosophe ; tous trois procèdent par élection. Celui que nous appelons aujourd'hui un critique fait donc également œuvre d'art puisque les mêmes penchants l'entraînent vers un même inconnu : « Lorsque M. Taine étudie Balzac, dit M. Zola, il fait exactement ce que Balzac faisait lui-même lorsqu'il étudie par exemple le père Grandet. Le premier opère sur un écrivain pour connaître ses ouvrages, comme le second opère sur un personnage pour connaître ses actes. » L'écrivain d'art parlant d'un tableau ou d'une statue se laisse aller aux mêmes émotions que le peintre ou le sculpteur devant leur modèle. Lorsque Paul de Saint-Victor parla du *Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico, il sentit battre en lui pendant quelques instants l'âme naïve du dominicain de Fiésole. Un critique devrait pouvoir prononcer des mots sublimes devant un paysage de Claude Lorrain, de Ruysdael,

de Corot, aussi instinctivement que Rousseau, Chateaubriand ou Lamartine l'ont fait devant la nature même. Et n'est-ce point en effet un prolongement de la nature, une nature déjà spiritualisée qu'il est appelé à décrire? N'est-ce point la vie qu'il va découvrir derrière ces œuvres, imitées de la création universelle et première? Et ne faut-il pas souvent que les qualités de sentiment, de tact, de goût soient plus affinées chez ceux qui jugent ainsi la production d'une élite, qui retrouvent avec sûreté l'homme et la vie derrière la matière inerte, que chez ceux en qui la puissance inspiratrice s'établit souvent par la vertu du hasard? Au reste la faculté de découvrir la vie redevient spontanée chez le critique quand elle s'exerce sur les œuvres : « S'il y a l'intelligence dans toute œuvre artiste, a écrit Thoré-Burger, il y a aussi dans toute critique éminente un véritable sentiment de poétique, sans quoi de part et d'autre on n'aboutirait qu'à l'insignifiance et à la stérilité. » C'est reconnaître que la sensation et la vertu sélective se combinent et s'équilibrent aussi

bien chez le créateur que chez l'analyste. M. Brunetière n'a-t-il pas été appelé le poète de la critique parce qu'il donnait la vie à ses abstractions, parce qu'il rendait évidents, tangibles les genres littéraires dont il traçait la synthèse, parce que son réalisme dogmatique se fixait dans une forme vivante ? « Il aime tant les idées qu'elles deviennent pour lui concrètes et se meuvent devant ses yeux comme des êtres animés [1]. »

S'il fallait assigner un rang au critique, nous le placerions entre le philosophe — dont il faut qu'il ait le don d'induction et d'analyse — et l'artiste, avec lequel il doit vibrer et s'émouvoir. Au surplus celui qui serait exclusivement artiste, philosophe ou critique, en développant jusqu'à l'extrême ses facultés spéciales, celui-là connaîtrait sûrement tout à la fois les conquêtes de la philosophie, de l'art et de la critique. Léonard de Vinci fut avant tout un admirable artiste; mais l'art qu'il s'imposait comme but suprême fit de lui à la fois un savant et un

1. M. Faguet, *Revue de Paris*, 1894.

contemplateur. Et qui oserait prétendre sérieusement que Taine n'était pas artiste ?

Notre époque, on l'a déjà dit, vivra surtout dans l'esprit des générations futures par le désintéressement et l'ampleur de ses jugements esthétiques. Nous sommes impuissants à produire les grandes œuvres qui s'élaborent dans la solitude et dans l'humilité de l'âme ; mais nous apprécions mieux qu'en d'autres temps la beauté d'ensemble des grandes manifestations humaines. Aucun génie ne nous est inconnu, aucun ne nous est indifférent. Nous allons chercher chez les puissantes individualités de jadis des frissons, des extases, des élans que nul avant nous ne put y découvrir et la tâche nous était réservée d'assigner, à certains types suprêmes de l'art, le rang qui leur était dû et que leur refusait le traditionalisme intransigeant de l'ancien esprit scolastique. Notre société conserve assez de clairvoyance et de compréhension artistique pour admirer des poèmes et des œuvres sévères conçus au moment privilégié où la passion d'entendre et de voir était aussi vive et aussi fraîche chez

l'auditeur et le spectateur que l'était la faculté de création chez les artistes. L'art du moyen âge, méconnu par des temps plus orthodoxes que les nôtres, voit aujourd'hui sa poésie et sa pensée mieux comprises que jamais. Si l'église de *Notre-Dame* est désertée par les Parisiens modernes, il n'est point d'artiste qui ne vienne s'incliner devant ce rêve corporifié des siècles chrétiens. Et les ressources infinies de nos connaissances critiques font, en somme, de la fin du XIXe siècle, une époque éminemment artiste.

Le vrai critique doit donc sentir, aimer, admirer la vie de toutes les générations ; il écoute frémir l'âme des siècles tout en songeant à saisir les traits qui caractérisent son temps. En s'appuyant sur le fond immuable de la vie universelle, il identifie sa création avec celle des artistes. « La critique est à son aurore, pensait Flaubert. Quand donc sera-t-on artiste, rien qu'artiste ? » La critique est un art d'interprétation aussi pur, aussi noble que l'art créateur ; elle ressent, elle imite, elle crée à nouveau. « Ce n'est point une fatigue que l'examen sérieux d'une belle

production, écrivions-nous après les Salons de 1895; la méditation devient plus nette et plus aisée, si elle est provoquée par un idéal complètement réalisé. L'œuvre d'art est un être qui parle, qui vit, qui raconte des impressions; il n'y a qu'à écouter et qu'à enregistrer. » Autre chose est de mettre de l'ordre dans les sensations vagues qui naissent en nous sous l'action de la nature. Le rôle de l'artiste alors commence. La tâche du critique est donc relativement facile — s'il s'agit d'œuvres conçues dans un esprit élevé et exécutées avec maîtrise, — puisqu'il ne reste plus qu'à transcrire fidèlement l'éloquence et la beauté de l'objet contemplé....

Mais, n'en déplaise à Flaubert, pour faire aimer cette éloquence à travers l'analyse, il faut pourtant que le critique plie ses émotions à l'examen sévère de sa science [1]; c'est du parfait équilibre de la faculté émotive et de l'élément intellectuel que naît le véritable don critique.

1. D'ailleurs, en réclamant les facultés artistiques du critique, l'auteur de *Madame Bovary* entendait que le critique possédât la connaissance technique de l'art.

VI

DE L'UTILITÉ DE LA CRITIQUE

Puisque nous avons reconnu l'identité absolue qui existe entre la condition initiale de l'art et le principe de toute critique sérieuse, il s'agit de montrer pourquoi et comment cette sensation esthétique, qui ne permet point de recréer la nature sous des apparences concrètes, peut devenir un guide pour l'opinion de la masse et intéresser, attacher, émouvoir même ceux à qui elle s'adresse.

Le critique commencera par aimer l'art avant d'en connaître l'histoire ; il se sentira attiré d'instinct par les formes parfaites, par l'harmonie des couleurs et des sons ; tout comme l'artiste, il subira dans une stupeur naïve la puissante suggestion de la vie. L'in-

tuition précédera le savoir, celui-ci devant résulter d'un besoin de satisfaire les émotions et non d'un désir intéressé d'intellectualité, et la sensation chez le critique ne sera donc nullement assujettie à un résultat pratique quelconque. Il devra éprouver dans la période d'initiation ce trouble musical dont parle Schiller; et l'idée critique ne pourra se constituer en force active que par le libre jeu des penchants artistes. Ayant commencé par aimer les belles choses avant de les avoir soumises au rigoureux examen de l'esprit, il y a toute chance pour qu'il nous apporte quelque révélation nouvelle sur les causes de la vitalité artistique. Le poète, qui a d'abord aimé la Nature avant de songer à faire des vers, restera toujours le plus persuasif, le plus jeune, le plus près de nos âmes; le critique qui, comme Fromentin, a vécu pendant de longues années dans l'intimité des chefs-d'œuvre, qui leur a demandé des émotions et des joies dégagées de tout objet spéculatif, qui a voulu subir le charme de la Beauté, avant de nous montrer par le détail l'organisme d'un art, celui-là, à son

tour, provoquera le frisson de l'Idéal, et écrira pour l'enseignement et l'éternel ravissement des amoureux de la peinture, ce livre merveilleux des *Maîtres d'Autrefois*.

Originairement la critique est donc personnelle, — au sens physiologique du mot — puisque les associations mentales qui la justifient sont toutes actionnées par une sensation ; mais elle offre toutes les garanties de l'impersonnalité, si le critique, dans toute œuvre nouvelle, recherche précisément la sensation, le principe de vie, sans vouloir soumettre tout d'abord cette œuvre au programme idéal qu'il a pu se tracer d'avance. Admettons qu'après une longue étude comparative de ses impressions esthétiques, après un continuel exercice de ses goûts, l'écrivain d'art ait pu arrêter un code de beauté pour étayer ses jugements. Le voici devant un paysage composé sans souci apparent de régularité ; avant de se demander si les arbres, la plaine, les nuages sont bien dans l'air, si la nature, dans l'enveloppement de telle lumière, présente tel spectacle, il songe tout de suite aux règles qu'il a cru découvrir dans

les toiles des maîtres ; il étudie la ligne d'horizon, cherche le point perspectif, se remémore les tons conventionnels des paysagistes fameux et déclare que le tableau est médiocre parce qu'il n'est ni conçu ni exécuté suivant le plan — en somme arbitraire — dont il a fixé les linéaments. Ici le critique porte un arrêt tout personnel qui n'a que la valeur d'une opinion isolée et que l'on fera bien de tenir en suspicion. L'absolutisme hypothétique de Taine, cherchant sa vérification après coup, est une géniale erreur de cet ordre.

Si, au contraire, le même écrivain commence par oublier son credo ordinaire, si, loyalement, il demande à être ému en dépit de sa théorie, s'il attend la sensation avant de comparer l'œuvre à sa vision intellectuelle, il vérifiera plus sûrement les raisons de la beauté, il éprouvera même une double satisfaction en nous démontrant ensuite que la pensée intime découverte dans l'œuvre est matérialisée jusqu'au menu détail dans les formes et le style qu'il préfère. Son jugement personnel — subjectif — n'est-il pas le plus universel, étant ramené à l'unité de la sen-

sation, laquelle doit renfermer le principe de toutes choses ? Et comme il n'accorde qu'une importance subsidiaire à son programme théorique, ses arrêts ne seront point entachés de passion, d'impartialité, de dogmatisme et resteront, par conséquent, parfaitement impersonnels. La contradiction apparente de notre thèse, nous conduit, on le voit, à l'affirmation. Mais les critiques attachés scrupuleusement à la recherche de la nature, dont les sensations, constamment retrempées aux sources de la Vie, reflètent l'universalité, sont aussi rares que les hommes de génie, puisqu'il leur faut la même divination secrète et la même énergie morale.

Pourtant, l'impression originale, primitive, ne suffit pas à autoriser un arrêt. Le critique doit faire l'éducation de ses facultés émotionnelles, en connaître les degrés, en mesurer la force de façon à pouvoir appuyer ses assertions de démonstrations convaincantes ; pour cela les chefs-d'œuvre du passé lui sont d'un indispensable secours. Mais au lieu d'accepter passivement l'opinion ancienne, au lieu de subir les commentaires, il remontera

aux causes mêmes de la Beauté et ici encore, attendra l'émotion avant même d'admirer ou de juger. Il établira ainsi l'échelle de ses sensations et quand il aura à émettre un avis sur une production nouvelle il se souviendra non pas de l'apparence extérieure de l'art classique, mais de son principe créateur. Dès ce moment, le critique est en possession de l'argument suprême ; la question de formes, de pittoresque, d'harmonie visible ne peut être que secondaire, puisque, par des raisons qu'explique la physiologie, nos facultés visuelles et auditives, notre langage, bref tous les organes avec lesquels nous témoignons de nos goûts esthétiques, se transforment incessamment sans que varie l'immuable foyer de l'âme.

Méfions-nous donc de nos tempéraments, de nos tendances primitives et contrôlons scrupuleusement les informations de nos sens. « Nous avons une inclination à juger les choses, bonnes ou mauvaises, selon qu'elles sont favorables ou contraires à nos désirs, qu'elles nous procurent du plaisir ou de la peine. » Tâchons de découvrir les rai-

sons de notre antipathie et, cela fait, accordons encore aux autres l'entière liberté d'aimer ce que nous ne pouvons comprendre ou ce qui nous est devenu indifférent : « Tu vas à l'amphithéâtre », disait Epictète ; « d'abord, tu prends parti et tu veux qu'un tel acteur, qu'un tel athlète soit couronné. Les autres veulent que ce soit un autre qui remporte la victoire. Tu es fâché de cette contradiction car tu es prêteur, et tu prétends que tout cède. Mais les autres n'ont-ils pas aussi leur opinion? N'ont-ils pas leur volonté ? Et n'ont-ils pas le même droit de s'offenser de ce que tu t'opposes à ce qui leur paraît juste? Si tu veux être le maître de donner la couronne à qui bon te semble, fais jouer des jeux chez toi, en ton particulier, et alors, de ta propre autorité, tu publieras : Un tel a vaincu aux jeux néméens, pythiques, isthmiques, olympiques. Mais, en public, ne t'arroge point ce qui ne t'appartient pas et laisse la liberté aux suffrages. »

L'entraînement fatal des foules, le despotisme de nos propres passions ont vite raison de l'impartialité de nos goûts ; aussi, la cri-

tique a-t-elle souvent outrepassé ses droits dans l'appréciation des productions contemporaines. Les auteurs et les artistes l'ont méprisée pour cette raison ; mais les attaques dont ils furent victimes ne sauraient être un argument suffisant en faveur d'une suppression de la critique. D'Alembert, Rousseau et La Bruyère, dont l'amour-propre saigna de quelques jugements imprudents, n'eurent aucun scrupule à traiter avec la dernière acrimonie des écrivains non dépourvus de talent. Leurs injustes rancunes nous montrent qu'il faut agir avec une extrême circonspection quand on est appelé à émettre une opinion sur les artistes contemporains. La tâche du critique est aussi délicate et aussi dangereuse que celle du moraliste. Il ne cessera de se surveiller, conservera constamment un empire absolu sur son esprit, ne laissera pas entraîner son âme par les passions contradictoires, tiendra sa volonté constamment en éveil. A ce prix, celui qui, selon Marmontel, possède autant de modèles qu'il existe de genres différents, pourra apprécier avec une sûreté relative l'œuvre d'un

artiste ou d'un écrivain contemporain. Un juge aussi instruit et aussi scrupuleux a quelques droits à signaler les défauts d'autrui ; « il préservera le goût public contre certains engouements fâcheux, et peut-être préservera-t-il le génie même contre certains écarts[1] ». Mais les critiques aussi fortement trempés sont rares ; ils s'appellent Sainte-Beuve, Lessing, Diderot, Taine... et se trompent encore.

...Il a le droit de signaler les défauts, disons-nous. Suivant quelques-uns, la critique appliquée uniquement à rechercher les imperfections de l'œuvre serait stérile. A quoi M. F. Brunetière répond : « Critique stérile est bien vite dit, mais, pour être féconde, il est probable qu'avant tout, la critique doit être forte, et il y a un peu plus de force à découvrir un défaut secret qu'à apercevoir une beauté éclatante. » L'opinion de M. Brunetière est au fond très paradoxale ; c'est dans une œuvre de moyenne valeur que l'on découvre tout de suite les qualités véritables.

1. Guyau.

Dans l'œuvre géniale, les raisons qui font la beauté durable sont précisément celles qui échappent et se dérobent le plus longtemps, N'en avons-nous pas la preuve chaque jour, puisque le privilège est donné à notre temps de soumettre à une revision définitive les hiérarchies artistiques ? Combien d'incompris ne remettons-nous pas au jour ? Combien de merveilleux artistes ne saluons-nous pas aujourd'hui, qui furent ignorés pendant un ou deux siècles ? Sont-ce les défauts ou les beautés que l'on découvrit d'abord dans l'œuvre de Richard Wagner ? Rarement, les critiques ont signalé d'une manière sûre le génie, lorsqu'il s'incarnait dans un artiste de leur génération. L'homme supérieur, livrant à son siècle les fruits de ses efforts et de son imagination, est généralement accueilli par l'indifférence, la raillerie, voire l'outrage. Ayant examiné de plus près les choses du monde, il les a vues sous un jour nouveau et inattendu ; il a surpris les hommes par ses déclarations imprévues, il les a exaspérés par la vigueur de sa foi. Quelques rares clairvoyants ont pu suivre la trace de son vol su-

perbe, mais la masse s'est moquée du fou sublime, si elle n'a pu auparavant s'en venger cruellement. Partout l'idée que l'homme de génie a puisée dans son amour pour l'humanité, affole cette humanité au point de lui faire commettre des injustices odieuses.

L'histoire des Religions, de la Philosophie, de l'Art et de la Science n'est qu'un martyrologe ininterrompu que l'on est presque tenté de pardonner à l'Humanité en raison même de la noblesse de caractère et du stoïcisme émouvant que les persécutions font découvrir chez certains êtres élus ; les jalousies, les bassesses, les haines ameutées contre les novateurs, les sages et les prophètes ont pour effet direct de redoubler dans leurs âmes la passion de la Vérité.

Et, c'est vraiment la gloire du critique de sympathiser le premier avec l'idée réellement élevée, qu'elle soit enfermée dans le poème, dans le livre, dans la phrase musicale ou dans la forme plastique, d'indiquer les œuvres où se puisent l'enseignement et la doctrine, d'entraîner les masses par une démonstration chaleureuse, passionnée, dra-

matique. Le critique exclusivement censeur est un critique incomplet ; c'est de lui que La Bruyère a pu dire « qu'il ne connaissait pas le plaisir d'être touché par de fort belles choses ». Les arbitres de ce genre se recrutent parmi ceux qui ramènent tout à un idéal théorique sans se laisser guider par le sentiment ou la poésie des choses.

Mais le critique n'a-t-il point d'autre tâche à remplir que de distinguer les beautés et les défauts d'une œuvre, de mettre l'artiste en garde contre les répétitions traditionnelles, les imitations et les pastiches ? Puisqu'il exerce un rôle actif sur l'opinion de la foule n'a-t-il point le droit ou même le devoir d'assigner un but à l'artiste qui fait ses premiers pas, de ramener à l'expression normale les écrivains ou les peintres qui s'égarent à la recherche d'inventions extravagantes ? — La question ne paraît pas valoir une discussion spéciale. Si le critique, après le scrupuleux et le plus sincère examen, *constate que la vie est absente*, s'il prouve qu'aucune émotion ne se révèle, soit à cause des défauts d'harmonie, de lignes ou de couleurs, soit à cause d'une

fausse interprétation de sentiments — le tout étant évidemment ramené à la vérité des formes — sa démonstration nette et ferme contiendra l'enseignement immanent dont l'artiste profitera de toute manière.

Ce qu'il faut au critique, c'est la *conscience* qui lui fait découvrir la vie. Fort de son incorruptibilité, il pourra répéter avec Flaubert : « Ce qui me soutient, c'est la conviction que je suis dans le vrai, et si je suis dans le vrai, je suis dans le bien, j'accomplis un devoir, j'exécute la justice. » Toujours il comparera les émotions, les beautés, les joies de la Vie à celles de l'Art. Si l'amour exclusif de la forme l'égare, ce qui peut lui arriver de plus heureux, « c'est que la nature le frappe d'un rappel à l'ordre ». La forme aujourd'hui ne peut plus être aimée pour elle-même, mais pour la vie qu'elle enveloppe, pour le caractère qu'elle laisse deviner, pour la vérité morale dont elle est la matérialisation. La doctrine de l'art pour l'art, répandue par Flaubert — qui ne ne la pratiquait pas — a poussé bien des artistes dans des désordres excessifs : « La folie de

l'Art est égale à l'abus de l'esprit. La création d'une des deux suprématies engendre la sottise, la dureté du cœur et une immensité d'orgueil et d'égoïsme[1]. »

La critique évitera ces erreurs. Le parti pris du dédain ou de l'indifférence, de même que celui de la jalousie ou de l'envie, n'aboutit qu'à la stérilité. « Le mensonge dût-il s'élever jusqu'au ciel et couvrir le monde », a dit Carlyle, « un jour viendra où la banqueroute devra le balayer et nous en délivrer. » Ainsi la nature, qui est la vérité, se venge du mensonge ; ainsi le génie, qui est également une vérité, se venge de la critique malveillante en la précipitant dans le gouffre sans fond « où plongent et disparaissent toutes les faussetés publiques et particulières ».

Le grand critique serait celui qui pourrait conserver une éternelle fraîcheur de l'âme devant le spectacle de la création artistique. Mais celle-ci est si souvent entachée de banalité, de rhétorique, d'artifices, qu'on ne sau-

1. Baudelaire, *L'École païenne*.

rait plus s'étonner de voir la critique, l'instrument passif de l'art, se sophistiquer à son tour et se dépourvoir de scrupules. Regrettons-le pourtant et souhaitons que l'indulgence fleurisse le plus possible chez les inquisiteurs de la Beauté, car *en jugeant les autres, l'homme se trompe le plus souvent et commet beaucoup de fautes.....*

VII

DES ÉCOLES D'ART

L'École, même fondée dans des conditions théoriques parfaites, peut-elle rendre des services à l'art et créer une génération de producteurs éminents? Les artistes bien doués ont-ils besoin de s'assimiler la science d'un professeur pour être à même d'exprimer leur rêve dans une forme nette et saisissable à tous?

Certes, en général, l'artiste ne devient véritablement grand qu'au prix d'une sévère discipline de la main et de la pensée. Mais à l'heure où cette nécessité se révèle à lui, il a déjà quitté son maître. L'enseignement de la vie et la connaissance des choses viennent souvent contredire l'affirmation de la règle scolastique ; l'élève est dans le doute,

et c'est du résultat de cette crise que dépendra son avenir. Si des voix intérieures lui disent de travailler et de penser sans relâche sous la conduite de sa propre inspiration, et s'il obéit à cet ordre, il connaîtra les véritables conquêtes de l'art; s'il ne sent pas cette influence secrète, fût-il naturellement le plus habile, le plus ingénieux, le plus intelligent, il se verra toujours relégué au second rang. Il est évident que ce qu'il y a de réellement et de purement *artiste* chez le peintre, le sculpteur, le musicien, le poète, l'architecte, n'est en aucune façon le résultat d'une bonne éducation. Cet élément est spontané, il existe chez l'élève, on ne peut l'y mettre. Rarement il se fait jour durant la période où le jeune artiste est confié aux soins de l'instituteur. L'élève n'a qu'un désir, qu'un but: copier son maître en toutes choses aussi servilement que possible. Ce n'est qu'au sortir de l'école que sa véritable nature se fait jour, à mesure que sa perception et sa compréhension des choses deviennent plus exactes. — Mais il faut une énergie exceptionnelle pour oser oublier délibérément une instruction qui assurait tout de

suite l'estime d'innombrables amateurs. L'art, il est vrai, n'accueille que des âmes éprouvées. Combien d'artistes n'a-t-on pas vus se passionner pendant de longues années pour les vieux maîtres, jusqu'à s'assimiler complètement leur manière, puis se dégager lentement de l'imitation, pour n'en retenir qu'un minimum de procédés techniques, et se refaire une originalité, en appuyant sur cet acquis, leurs observations personnelles! D'autres, il est vrai, produisent de belles œuvres sans qu'il leur en coûte le moindre effort ; mais les plus grands ne sont pas toujours ceux qui ont travaillé le plus facilement, et pour arriver à la fécondité aisée, n'a-t-il pas fallu souvent accomplir un énorme labeur antérieur? L'œuvre réunissant toutes les conditions de vie ne se crée pas sans qu'une sorte de combat préalable se soit livré entre l'artiste et sa pensée, souvent même entre la pensée et la main indocile.

On voit tout de suite dans quel cas l'utilité du maître devient incontestable. Si l'instituteur rencontre un disciple dont les facultés

natives s'accordent avec les siennes, il l'engagera sûrement dans le bon chemin, il ne déformera pas son esprit, car ses conseils seront clairvoyants, s'adressant à une nature sœur de la sienne. Quelque originale que soit dans la suite la création du jeune artiste, elle conservera toujours l'empreinte de l'initiation première. Et quand un hasard fortuit et heureux aura mis en présence un élève et un maître destinés à se compléter, l'esprit même de l'école, laissant une trace ineffaçable, donnera à l'œuvre entière du disciple, son caractère de solidité et d'harmonie.

Fromentin a défini rigoureusement la part que Rubens devait à chacun de ses trois professeurs et les empreintes successives qu'il reçut d'eux. L'exemple est décisif : « L'histoire ne s'occupe que de deux de ses maîtres, dit-il, encore accorde-t-elle à Venius à peu près tout l'honneur de cette grande éducation, une des plus belles dont un maître ait jamais pu se faire un titre, parce que, en effet, Venius conduisit son élève jusqu'à sa maîtrise, et ne se sépara de lui qu'à l'âge où Rubens était déjà un homme, au moins par

le talent, presque un grand homme. Quant à Van Noort, on nous apprend que c'était un peintre de réelle originalité, mais fantasque, qu'il rudoyait ses élèves, que Rubens passa quatre ans dans son atelier, le prit en aversion et chercha près de Venius un maître plus facile à vivre..... Rien n'est singulier comme le contraste offert par ces deux hommes si différents de caractère, par conséquent si opposés quant aux influences. Et rien également n'est plus bizarre que la destinée qui les appela l'un après l'autre à concourir à cette tâche délicate, l'éducation d'un enfant de génie. Notez que par leurs disparates, ils correspondaient précisément aux contrastes dont était formée cette nature multiple, circonspecte autant qu'elle était téméraire. Isolément ils en représentaient les éléments contraires, pour ainsi dire les inconséquences; *ensemble ils reconstituaient, le génie en moins, l'homme tout entier avec ses forces totales, son harmonie, son équilibre et son unité.* »

Rubens a tout appris chez Venius et chez Van Noort. Ses manières de grand seigneur,

sa haute culture intellectuelle, sa science picturale, lui viennent du premier ; l'emportement généreux, la vivacité, l'amour de sa race, il les doit au second. Mais ni l'un ni l'autre ne lui infusent le génie. Il est en Rubens. Sait-on pourquoi ? « La nature semble avoir tâtonné quand, de 1557 à 1581, elle cherchait le moule où devaient se fondre les éléments de l'art moderne en Flandre. On peut dire qu'elle essaya de Van Noort, qu'elle hésita pour Jordaens, et qu'elle ne trouva ce qu'il lui fallait qu'avec Rubens[1]. »

L'élévation de l'esprit, le génie consistent en la compréhension instinctive des aspirations de toute une société, disions-nous au commencement de cet *Essai*. Or, que fait Rubens, dès qu'il possède cette instruction technique à laquelle Venius a apporté tous ses soins, quand, par son voyage en Italie, il s'est familiarisé avec la pratique des grands *renaissants* ? Il revient à la nature ; c'est un forgeron qui lui sert de modèle pour les guerriers et les bourreaux de ses crucifixions

1. Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*.

et de ses martyrs; c'est Hélène Fourment, c'est Isabelle Brandt qui deviennent les Saintes Femmes; ce sont ses élèves, c'est lui-même que l'on voit figurer dans les montées au Calvaire ; et parfois même ses enfants sont représentés sous les traits des beaux anges qui accompagnent ses Assomptions triomphales.

Rembrandt aussi étudie l'homme tel qu'il le voit, non tel que l'ont vu d'autres, et, pour surprendre le secret de la vie, il s'observe sans relâche, interroge son visage, pénètre sa propre pensée, se connaît à fond, et explique merveilleusement l'existence intime de ses contemporains par le plus sûr et le plus solide des systèmes d'analyse, celui qui consiste à prêter un peu de son âme à son modèle. N'est-ce point ainsi également que font et Léonard de Vinci, dont toutes les figures ont, à un degré quelconque, la finesse, l'énergie, l'astuce, la noblesse de l'Itatien de la fin du xve siècle, et Memling, en qui s'incarne le rêve d'une Flandre naïvement religieuse, et tous ceux enfin qui furent véritablement grands? Et si nous nous tenons exclusivement

dans le domaine de la peinture, c'est que là surtout ont fleuri les *écoles*. En cherchant ailleurs, on trouverait tout aussi facilement des exemples d'artistes grandissant, pour ainsi dire seuls, ne trouvant une langue, une expression, un sentiment original qu'après avoir quitté l'école, alors qu'ils sentaient s'éveiller en eux ce besoin de connaître et d'écouter battre le cœur de leur race.

De tels hommes, pour avoir surpris les joies et les plaintes de tout un peuple, et pour les avoir ensuite traduites dans la forme la plus pure, deviennent eux-mêmes à nos yeux l'impérissable symbole d'une époque et d'un siècle disparus. Ceux-là font école ; on peut vivre longtemps de leur pensée, et leur originalité a des reflets puissants sur l'art, sur les goûts et sur les mœurs de leurs contemporains. Ils n'ont pas besoin d'ouvrir un atelier, d'appeler des disciples, de demander le concours d'un prince ou d'un gouvernement pour réunir des élèves. Tout le monde vient à eux, fatalement, même les artistes mûrs, dont la raison n'est pas aveuglément butée à

la tradition ancienne. Il y eut jadis, comme aujourd'hui, des peintres médiocres qui jouissaient d'une grande réputation et qui en profitaient pour ouvrir des ateliers d'un rapport fructueux: Franz Floris, entre autres, dont on porte le nombre des disciples à cent cinquante! Mais leur enseignement n'a pas laissé le moindre vestige. Ils n'attiraient que les incapables ou empêchaient les libres instincts de se développer, « car la disposition au beau et au bon est dans beaucoup de natures une plante délicate, facilement flétrie par des influences hostiles [1] ».

Tous ceux, au contraire, qui ont résumé dans leur art les signes distinctifs d'une race, d'un peuple, d'une période sociale, et qui sont devenus par cela même l'incarnation idéale d'une fraction de l'humanité, ont fondé — sans s'en douter parfois — de vastes et durables cités d'art. « De vrais poètes se produisent entraînant avec eux toute leur génération [2]. » Les noms du Dante, de Shakespeare, de Racine, de Rubens, de Rembrandt,

1. Stuart Mill.
2. Guyau.

de Poussin, de David, caractérisent de brillantes époques littéraires et artistiques. Derrière ces puissantes individualités dont nous arrêtons mentalement, en un ensemble expressif, la physionomie, l'attitude, voire le vêtement, se groupe dans un ordre hiérarchique la foule des disciples et des imitateurs. Cela est même vrai pour toutes les branches de l'art ; dans le domaine plus étroit des arts d'interprétation, tel nom de virtuose fameux réveille immédiatement le souvenir de toute une pléiade de comédiens et de chanteurs.

Mais ce phénomène de symbolisation n'est réellement perceptible que ponr les générations postérieures. Et ceci prouve encore qu'il est vain et présompteux de vouloir instituer une école où l'on inculquera à de nombreux jeunes gens les principes d'un art. L'école, telle que l'ont conçue nos législateurs modernes, est un véritable non-sens que condamne toute l'histoire de la beauté. Pas un peintre, pas un statuaire original de l'époque romantique, n'était élève de Rome. Ni Delacroix, ni Rousseau, ni Diaz, ni Boulan-

ger, ni Isabey, ni... Gavarni[1]. Il faut que l'école se fonde, pour ainsi dire, toute seule ; et c'est alors seulement qu'elle a chance de vivre et de laisser une trace de son existence. Rubens personnifie la plus belle période de la peinture flamande ; mais, avant lui, on voit

1. Les conditions sont différentes pour les Conservatoires de musique. Où recruterait-on les éléments multiples qui concourent aux exécutions des œuvres modernes si les établissements, entretenus par l'Etat, ne fournissaient chaque année des instrumentistes nombreux ? Mais l'enseignement purement technique suffit ici à la rigueur. Dans un orchestre, c'est le chef qui doit surtout *sentir* l'œuvre qu'il dirige et faire passer sa conviction artistique dans l'âme des exécutants. Mais dès qu'un lauréat du Conservatoire est livré à son initiative individuelle, on le sent aussi insuffisamment préparé que les élèves des écoles des Beaux-Arts. Aussi, malgré tous les perfectionnements apportés dans l'enseignement instrumental, la race des grands virtuoses tend, de plus en plus, à disparaître. L'institution du prix de Rome n'a en aucune façon augmenté le nombre des bons compositeurs. Le bon chanteur et le bon comédien se forment le plus souvent en dehors du Conservatoire. Après trois ans d'études, l'élève, nourri de quelques scènes de Molière, de Racine et de Corneille, sachant réciter le *Songe d'Athalie*, le monologue d'*Auguste*, le récit de Théramène, la scène de Tartufe et d'Elmire, celle d'Alceste et d'Oronte, celle de Gros-René et de Marinette, est incapable d'interpréter, avec l'expression voulue, une scène de théâtre contemporain ou étranger. Tous les lauréats que l'on couronne annuellement sont empruntés, gauches, impassibles dans les pièces « vivantes ». Et le classique même est souvent récité par eux en dépit de toute beauté et de toute vérité.

se manifester déjà les signes certains de l'épanouissement, et autour de lui, rayonnent des talents qui le complètent. L'individualisation est un phénomène qui entre dans les lois générales de l'innovation et de l'imitation, ainsi que l'a prouvé M. Tarde. Le groupement de tous ces esprits, à un moment donné, se fait librement, spontanément, aussi ingénument même que la création d'une œuvre géniale. Quand une école d'art s'est produite, on peut tenir pour certain qu'elle répondait à une nécessité supérieure, à l'aspiration de toute une race représentée par ses éléments d'élite. Certes, il a fallu souvent de rudes combats avant de faire triompher les poétiques innovatrices, tout comme il en faut pour réaliser une œuvre d'expression nouvelle et de forme parfaite. L'initiative individuelle n'est supprimée ni dans un cas ni dans l'autre. La vie, la flamme cachée et mystérieuse qui éclaire la conscience des artistes vraiment originaux est présente, sans que l'on sache pourquoi; elle soutient l'école et l'anime; les disciples en ressentent la puissance sans se rendre compte de la nature de cette force qui les

oblige à marcher ensemble vers un même but.

On n'institue donc pas une école d'art comme on fonde un lycée ; nous voyons fonctionner les établissements officiels avec un mécanisme plus ou moins perfectionné, parfois plus longtemps que les *écoles réelles*, mais il n'en sort jamais que des produits sans valeur d'originalité. L'artiste lui-même, fût-il de grande autorité, ne réussira pas à créer une organisation viable, s'il n'est désigné en quelque sorte par un destin impérieux, et s'il n'accomplit ses fonctions de maître et d'éducateur que pour répondre à des sollicitations officielles ou à des conseils d'amis et d'admirateurs. C'est ainsi qu'on décida Courbet à ouvrir un atelier ; quarante jeunes gens suivirent ses cours pendant six mois. Maître et élèves se séparèrent ensuite sans regret, le premier se sentant incapable de transmettre une esthétique large et profitable, les autres ne trouvant pas l'élément substantiel qu'ils cherchaient.

L'école, aussi bien que la beauté, doit être l'expression de la vraie sociabilité ; elle ne

forme qu'un corps et n'a qu'une âme. Adopter un programme nouveau, une manière spéciale de peindre ou d'écrire, s'adjuger gratuitement l'avenir, cela ne suffit pas non plus pour assurer la vie d'un groupe d'art, le raisonnement, la logique et l'audace même ne remplacent pas l'enthousiasme. Or, le véritable enthousiasme artistique est tout intérieur, il s'épanche en dedans et se garde des manifestations passagères. Entre les coteries bruyantes, et les institutions de l'État, marchent les artistes énergiques, désireux à la fois de s'instruire et d'apporter du nouveau. Ils évitent soigneusement tout rapprochement, tout contact, aussi bien avec les intransigeants qu'avec les traditionalistes. Ils ne savent pas qui les fera triompher finalement de l'indifférence, ni autour de quel nom fascinateur ils grouperont leurs énergies. Celui qui deviendra leur chef est peut-être un humble jeune homme, isolé du monde, insoucieux de ses destinées futures, trouvant ses joies dans son seul travail, et découvrant, par l'exercice quotidien de la pensée, par « sa conversation dans le ciel », l'origine vitale de l'art futur.

VIII

DU ROLE MORAL DE L'ART

Dans toute grande transformation de l'humanité, la littérature qui « est le produit direct des âmes » doit tout d'abord révéler les aspirations, les sentiments et les mœurs des nations renouvelées. La production artistique n'apparaît le plus souvent que comme un complément des renaissances littéraires. Les idées des écrivains se retrouvent au bout d'une génération dans les œuvres d'art ; celles-ci à leur tour font connaître, par les signes infaillibles de la beauté, les manières de penser et de vivre de tout un peuple. Les grands monuments : le Parthénon, Saint-Pierre de Rome, Notre-Dame de Paris, le Dôme de Cologne matérialisent, avec une splendeur symbolique, le mystérieux ensem-

ble de faits qui constitue l'âme d'une civilisation. Chacune de ces synthèses plastiques du génie humain se justifie par les longs efforts intellectuels des savants, des philosophes, des poètes, préparant longtemps à l'avance les esprits à concevoir un nouvel idéal, façonnant, pour ainsi dire, la conscience esthétique des peuples. En sorte que les sociétés semblent le plus souvent l'œuvre de deux ou trois penseurs, parfois d'un seul poète : Homère et Dante nous renseignent plus complètement sur l'âme de la Grèce héroïque et sur celle de l'Italie médiévale, que ne pourrait le faire l'étude patiente des événements de cette époque. « La poésie est plus philosophique que l'histoire », a dit Aristote, « parce qu'elle s'attache à l'universel, tandis que l'histoire ne s'occupe que du particulier ». Donc la pensée poétique — résultante de la foi nationale — attire à elle des milliers de raisons humaines et finit par introduire l'harmonie dans la production artistique. Tous les germes déposés dans l'humanité par ses grands héros se fortifient, fleurissent à leur tour, et provo-

quent un actif rayonnement de vie et d'art. La religion du Christ, au bout de douze siècles, aboutit à une miséricordieuse et pénétrante religion artistique; et s'il est évident que les individus subissent la suggestion intellectuelle et l'élévation de leur temps et de leur milieu, il n'est pas moins vrai que les plus glorieuses manifestations sociologiques doivent leur éclat à l'action de deux ou trois individus, voire d'un seul. Le *meneur* n'est pas toujours parmi nous; il est mort souvent depuis plusieurs siècles.

Si la littérature a réellement une part prépondérante dans la direction de l'esprit humain, les arts qui en sont le reflet doivent nécessairement avoir une action morale sur les foules. Ils font progresser ou reculer les peuples, où leur vertu opère. Est-ce à dire que le citadin, qui aurait vécu pendant toute sa vie dans le voisinage d'une majestueuse cathédrale aurait forcément une âme plus noble qu'un autre homme, élevé à l'abri d'une humble église de village ? Non ; mais cette merveilleuse architecture, qui parfois

laisse indifférents les gens à qui elle offre l'abri mystique, frappera vivement l'imagination de quelques êtres d'élite et provoquera en eux une nouvelle force d'expansion. Et d'autres hommes se laisseront convaincre par leur éloquence, se sentiront meilleurs et plus propres à entreprendre de nobles travaux. C'est ainsi que la beauté morale de l'église gothique suscita la formation de toute une école d'art.

L'action des littératures est plus directe, plus incisive, plus primordiale ; aussi la mission des écrivains est-elle plus délicate encore que celle du sculpteur ou du peintre. Jusqu'à quel point faut-il observer les lois de la morale traditionnelle sans nuire à l'art pur? A quelle limite le romancier et le poète arrêteront-ils leur examen de psychologie et de physiologie sociales ? Les grands maîtres ont toujours résolu ces graves questions avec la plus parfaite aisance.

Les peintures de Molière si précises, si naturalistes, n'ont rien de démoralisant ; l'*Avare* et le *Tartufe* n'entraîneront jamais personne dans l'avarice et dans l'hypocri-

sie. La calomnie d'Yago, les crimes de Macbeth, l'incoercible orgueil de Richard III, acquièrent par la transcription dramatique une véritable force morale. Celui-là sera donc coupable, dont l'œuvre n'inspirera pas des désirs d'élévation et d'ennoblissement intellectuels. La lacune morale que Tolstoï découvre chez Guy de Maupassant, est propre à beaucoup d'écrivains de notre époque : « Il ne pouvait satisfaire à la plus importante des trois conditions qu'il faut, outre le talent, pour produire une œuvre qui soit réellement une œuvre d'art. De ces trois conditions : 1° être juste, c'est-à-dire moral par rapport à son sujet ; 2° avoir la clarté d'exposition ou la beauté dans la forme, ce qui revient au même ; 3° être sincère, c'est-à-dire ne pas simuler l'amour ou la haine pour le sujet que l'on dépeint ; de ces trois conditions, Guy de Maupassant ne remplissait que les deux dernières ; il était complètement privé de la première. Guy de Maupassant n'était pas juste, c'est-à-dire n'était pas moral par rapport au sujet qu'il traitait. Il était privé de la plus importante qualité nécessaire pour

produire une œuvre d'art; j'entends par là, qu'étant privé de ce qu'il faut pour distinguer le bien du mal, il a aimé et dépeint ce qu'il n'aurait pas dû aimer et dépeindre, et il n'a pas aimé et n'a pas dépeint ce qui était digne d'être aimé et d'être dépeint. » Et parlant de la nouvelle : *Une partie de campagne,* l'auteur d'*Anna Karénine* ajoute : « Voilà pourquoi on obtient non seulement un tableau révoltant d'un crime affreusement répugnant, dépeint comme une joyeuse plaisanterie, mais le fait lui-même est présenté faussement, parce qu'il n'y a que le côté le plus médiocre du sujet qui soit dépeint : le plaisir éprouvé par les deux vauriens. »

Par une singulière aberration du sens moral, beaucoup d'écrivains ont essayé de nous faire sympathiser avec les vices dont ils nous offraient la peinture. D'autres, soit par intérêt scientifique, soit pour exciter plus aisément le rire ou la pitié des masses, soit enfin pour se faire connaître plus rapidement, se sont attachés à l'étude de certains cas monstrueux de notre existence physique

ou morale. Ceux qui ont présenté leur description avec sincérité et en faisant sentir la condition dégradante des êtres mis en scène, ceux-là n'auront pas rabaissé l'art puisqu'ils auront éveillé en nous, tout à la fois une révolte contre les causes aveugles de la misère humaine, et une pitié pour la victime toujours inconsciente. Baudelaire et Manet, deux grands artistes modernes, opposent un démenti péremptoire à la théorie qui exclut de l'art la représentation du vice et des détraquements. Il est impossible, du reste, de ne pas être frappé du mépris que tous deux ont pour la « prostituée » et du sentiment de compassion qu'éveille en eux le sort des dévoyés et des meurts-de-faim qui leur servent de modèles. Le réalisme cynique des détails — et j'entends prendre le mot cynique dans son sens primitif et nullement infamant — n'enlève pas à leurs œuvres l'émotion qui les anime intérieurement. La douleur n'est-elle pas souvent au fond du vice le plus abominable?

L'*Olympia* restera-t-elle l'œuvre capitale de Manet, parce que la mise en scène de la

boutique d'amour, si répugnante et si propre à donner le dégoût de la luxure tarifée, contribue à la beauté du tableau ? Ou bien ces mêmes détails ne dépareront-ils pas à jamais la composition ? Nul n'en peut rien dire aujourd'hui, l'œuvre d'art n'acquérant certaines vertus morales que par le temps. En tout cas, l'*Olympia* attire, et le vice qu'elle incarne éloigne. La condition essentielle exigée par Tolstoï pour toute grande création artistique, est donc remplie, puisque Manet est resté juste par rapport à son sujet. *Le Buveur d'absinthe* nous prouve encore que son talent s'appuie sur un solide fonds moral : le bonhomme grotesque et poignant s'avance dans un crépuscule verdâtre ; c'est un portrait exact et précis, mais transfiguré par l'atmosphère qui nimbe la vie misérable et perdue du pauvre hère. On sent nettement combien grande fut la pitié qu'éprouva l'artiste pour son modèle, et cela naturellement suffit pour ennoblir le sujet, pour l'élever à la hauteur des plus pures conceptions.

« Vous dites quelque part », écrit Sainte-Beuve à Baudelaire, « en marquant le réveil

spirituel qui se fait le matin, après les nuits mal passées, que lorsque l'*aube blanche et vermeille,* se montrant tout à coup, apparaît en compagnie de l'*Idéal Vengeur,* à ce moment, par une sorte d'expiation.

Dans la brute assoupie un ange se réveille.

C'est cet ange que j'invoque en vous et qu'il faut cultiver. Que si vous l'eussiez fait intervenir un peu plus souvent, en deux ou trois endroits bien distincts, cela eût suffi pour que votre pensée se dégageât, pour que tous ces rêves du mal, toutes ces formes obscures et tous ces bizarres entrelacements où s'est lassée votre fantaisie parussent dans leur vrai jour, c'est-à-dire à demi dispersés déjà et prêts à s'enfuir devant la lumière. Votre livre alors eût offert comme une *Tentation de saint Antoine*, au moment où l'aube approche et où l'on sent qu'elle va cesser. » Et Théophile Gauthier complète l'idée du lundiste en ces termes : « Si Baudelaire a souvent traité des sujets hideux, répugnants et maladifs, c'est par cette sorte d'horreur et de fascination qui fait descendre l'oiseau ma-

gnétisé vers la gueule impure du serpent; mais plus d'une fois d'un vigoureux coup d'aile il rompt le charme et remonte vers les régions les plus bleues de la spiritualité. »

En voyant la satisfaction que les deux écrivains éprouvent à découvrir chez Baudelaire ces lueurs d'idéalisme, et à signaler des rayons d'aurore et de convalescence spirituelles dans les angoisses, les névroses et les folies qu'il décrit, on se demande en effet si l'auteur des *Fleurs du mal* n'eût pas pu être un plus grand poète en poursuivant un autre rêve. Mais, non ! Une incurable mélancolie tourmentait Baudelaire ; il a souffert du spectacle de nos passions factices, il a violemment haï notre société mauvaise, bâtarde et décrépite, et son œuvre puise sa beauté dans le mal qui naît en lui de ces répugnances mêmes. Lui aussi donc est *juste* par rapport au sujet qu'il traite ; il intéresse comme le moraliste, parce qu'il renseigne sur des instincts qu'il faut combattre, sur des désespoirs qu'il faut consoler.

Les écrivains de l'école baudelairienne ont presque tous négligé de réaliser dans leurs

pastiches cette transfiguration morale. Ils ont entrepris de nous faire sympathiser avec « les insociables, les déséquilibrés, les névropathes, les fous et les délinquants », au lieu de chercher par la précision et la vérité même de leur analyse, à nous faire haïr ces désordres mentaux, ou du moins les causes de ces désordres. Qu'on nous introduise dans des cabanons de maisons d'aliénés, dans la cellule des prisons, dans les lieux infâmes, nous n'avons rien à dire ; l'art est partout chez lui. Mais si l'on nous persuade que les fous seuls sont gens sensés, que les criminels seuls sont gens honnêtes et que les prostituées sont dignes d'estime, si l'auteur abuse de son inspiration dramatique ou de sa justesse descriptive pour nous faire aimer tantôt les instincts bestiaux, tantôt les imaginations de l'érotisme, nous avons le droit de lui montrer notre mépris. De même que la vie reste harmonieuse et noble par l'effort conduisant à la vertu active, de même l'art, le reflet de la vie, ne sera grand qu'au prix du même effort exercé par le créateur vis-à-vis de son œuvre. Tolstoï a donné dans ses ro-

mans de merveilleux exemples de cette spiritualité finale dégagée des scènes les plus réalistes et les plus terre à terre [1]. Baudelaire y a réussi comme lui, et non point inconsciemment, puisqu'il a déclaré quelque part : « Le vice porte atteinte au juste et au vrai, révolte l'intellect et la conscience ; mais comme outrage à l'harmonie, comme désinence il blessera plus particulièrement certains esprits poétiques, et je ne crois pas qu'il soit scandalisant de considérer toute infraction à la morale, au beau moral, comme une espèce de faute contre le rythme et la prosodie universels. »

Le choix d'un sujet ne peut donc en rien influer sur la beauté intérieure d'une œuvre ; mais il faut tirer de l'œuvre cette essence psychique qui excitera en nous des désirs d'élévation intellectuelle. Ibsen est un des rares artistes qui aient de nos jours résolu ce problème par des moyens nouveaux, en com-

1. Dans ses dernières œuvres le maître russe s'est complu tout comme les réalistes français à sympathiser avec les prostituées, les vagabonds et les déchets humains. (Note de la 2e édit.)

binant les lois de la tragédie antique avec celles du drame moderne, c'est-à-dire en plaçant ses personnages passionnés et individualistes dans un irrésistible courant d'événements, de faits, d'*extériorités* où se brise et s'annule leur volonté. Il nous a fait sympathiser avec cette société idéale, jouet du destin, et c'est pourquoi il a fait souffrir, a-t-on déjà dit, puisque ses discours, protestant contre des conventions séculaires, apportent le trouble dans nos consciences, énervent nos organisations et contribuent à précipiter l'effrayante déperdition physique de nos races ! N'a-t-on point prétendu aussi que Tolstoï et ses disciples étaient également des facteurs puissants de la dégénérescence sociale, qu'ils poussaient inconsciemment à l'anarchie et ne faisaient que continuer l'œuvre destructive de Jean-Jacques [1] ?

Socrate aussi fut accusé de corrompre l'âme de la jeune génération confiée à ses soins. — En réalité, tous les penseurs détruisent pour mieux édifier leur propre système.

1. J'estime d'ailleurs aujourd'hui que ceux qui l'ont prétendu avaient raison. (Note de la 2e édit.)

« Il y a des livres qui ont une valeur inverse pour l'âme et la santé de ceux qui s'en servent, suivant que la vitalité de leur âme est inférieure et débile, ou qu'elle est supérieure et puissante. Dans le premier cas, l'influence de ces livres est dangereuse : ils attaquent, ils entament, ils dissolvent ; dans le second, elle est celle d'un appel aux armes, invitant les plus braves à faire entrer en lice leur propre intrépidité. » Pendant ces derniers siècles, on semblait avoir oublié la véritable nature de la conscience ; les devoirs de l'homme s'établissaient d'une façon mathématique, suivant des lois politiques ou des dogmes religieux ayant perdu leur vertu première. Les droits du citoyen n'étaient propres qu'à susciter des conflits d'intérêts et à développer les instincts d'égoïsme... Aujourd'hui, au contraire, l'homme commence à s'interroger ; il écoute les voix intimes qui, plus sûrement que tous les codes, le renseignent sur son rôle véritable. Et cette sorte de philosophie individualiste, qui devient, en attendant une nouvelle révélation divine, la religion de l'élite, est déjà une réaction contre le commu-

nisme matérialiste si étrangement issu des principes de la Révolution [1].

Tout en partageant les idées de Spencer et de Kant sur l'immutabilité des sociétés, en ce qui concerne certaines nécessités fondamentales, nous pensons pourtant que de profondes différences de sentiments, de sensations et d'idées s'établissent entre les civilisations successives. La bonté calculée, raisonnée, du *Traité de morale* de Plutarque et l'infinie dilection de l'*Imitation de Jésus-Christ*, par exemple, marquent deux points caractéristiques de l'évolution spirituelle. La société antique n'a pas connu la charité ; l'amour des petits : donc nous différons des Grecs et des Romains. Leur art paisible et serein n'a rien de commun avec nos productions fiévreuses et inquiètes. Le christianisme et l'invasion des barbares ont transformé la manière de vivre, de sentir et de penser des nations européennes. L'idéal des peuples varie, non pas tant de forme,

1. Ces voix intimes et cette réaction contre le matérialisme présent ont ramené l'auteur de cet *Essai* à la religion catholique.

puisque de récents travaux nous ont appris que les religions se revêtaient partout des mêmes significations symboliques, mais d'objet, de but. Au-dessus de la vertu raisonnée et froide des Anciens, le christianisme a placé l'amour du prochain.

De même l'art a varié, quoique restant toujours attaché à la reproduction de la nature visible, il a varié suivant le tempérament, la foi et la grandeur des races. Tout un art est né du christianisme ; tout un art pourrait naître du néo-christianisme qu'Ibsen annonce dans *Brand*. Gardons-nous donc de condamner le poète scandinave parce qu'il travaille à notre amélioration morale. Ne nous mettons pas dans la posture de Voltaire qui, après avoir révélé Shakespeare aux Français, le traita de *monstre, d'ivrogne, de faquin, d'histrion barbare*... Ce monstre-là avait excité par ses œuvres géniales des sentiments plus généreux, plus sociaux en faisant détester les abus, l'égoïsme et les crimes de la société où il vivait.

Peignez la misère pour éveiller la pitié et analysez le mal physique pour créer une

émotion charitable, décrivez le vice, comme Dante, pour que l'éternelle vision des peines finales reste devant les yeux du lecteur et écarte de lui les tentations et les hontes. On contemple le beau ; mais en le contemplant, c'est au bien que l'on cherche à s'unir. C'est toujours au delà du beau, au-dessus du beau, c'est au bien que va l'amour. — « Avant de ressentir l'influence du Bien, l'âme n'éprouve aucun transport devant la Beauté : car cette Beauté est morte tant qu'elle n'est pas illuminée par le Bien. Mais dès qu'elle ressent la douce chaleur du Bien, elle prend des forces, elle s'éveille et elle ouvre ses ailes ; tant qu'il y a quelque chose de supérieur à ce qu'elle possède, elle monte, entraînée par l'attrait naturel qu'elle a pour celui qui inspire l'amour ; elle s'arrête enfin au Bien, parce qu'il n'y a rien au delà [1]. »

1. *Philosophie alexandrine.*

IX

DU ROLE DE LA VOLONTÉ DANS LA CRÉATION ARTISTIQUE

Glorifier une fois de plus la volonté peut paraître une tâche superflue, inutile, car il n'est point de penseur ou d'homme de génie qui ne se soit appliqué à déterminer la part considérable de la volonté dans toute création humaine. Cet enseignement des sages semble être descendu dans les couches les plus profondes de notre société et s'il ne porte point les fruits désirés, tout le monde néanmoins reconnaît l'irrésistible et féconde puissance de la vertu volontaire. Il est vrai qu'instinctivement l'homme n'aime pas le travail, ni le travail des muscles, ni le travail du cerveau. « Je serais presque tenté de dire que l'horreur du travail est un des phéno-

mènes les plus saillants de la psychologie humaine », écrit Ferrero. Et Herbert Spencer ajoute que « la plus grande partie des hommes ne travaille que parce qu'elle y est contrainte par la nécessité ».

Mais la nécessité de l'effort fut néanmoins démontrée par de nombreux exemples, et, il faut bien le dire, les artistes surtout sont restés insensibles à la logique des éducateurs du Moi.

Il règne parmi eux un antique préjugé qui attribue à certaines heures la propriété d'éveiller l'inspiration. Ces heures, nul ne peut en prévoir l'approche, nul ne peut calculer à quel moment elles sonneront; tout travail conçu et exécuté en dehors des minutes bénies est un travail perdu... Cette singulière erreur s'est emparée avec une telle force de l'esprit des artistes, qu'elle est devenue une croyance irréfragable. De là à prétendre qu'ils ne peuvent gouverner leurs actions, ni commander à la destinée, il n'y a pas loin. Les artistes, en effet, ont presque tous la déplorable habitude de s'en remettre aux hasards heureux de la fortune, et le

fâcheux travers de nier le rôle efficace de la volonté.

Ce penchant à la prédestination favorise très souvent les dangereux germes de la paresse. Pendant des journées entières on flâne, on s'ennuie, en attendant toujours cette inspiration que l'on n'ose même pas provoquer. Le découragement vient, puis le dégoût, enfin la honte des semaines entières irréparablement perdues... Et l'on renonce à la lutte en déclarant que l'on a été vaincu par cette fatalité qui brise et détruit les plus orgueilleuses énergies. « Mais la fortune est femme, disait Machiavel, et pour la subjuguer il faut la battre et la pousser, car elle ne se laisse point vaincre par ceux qui agissent froidement. Ainsi, toujours en sa qualité de femme, elle est l'amie des jeunes gens, parce qu'ils sont plus entreprenants et qu'ils commandent avec plus d'audace. » Corrigeons la comparaison du secrétaire florentin en avouant que certaines femmes seulement se laisseront convaincre par la brutalité, mais reconnaissons avec lui que les continuelles attaques d'une volonté rigoureusement

trempée ont eu bien plus souvent raison d'un sort adverse que les supplications stériles formulées dans la rêvasserie et le désœuvrement.

Pour les artistes donc, il ne sera pas inutile d'affirmer à nouveau la nécessité de l'éducation mentale entreprise par l'individu sur son propre entendement. M. Payot a récemment indiqué aux étudiants les moyens pratiques de combattre l'aboulie ; on ne saurait assez recommander aux artistes son livre sur *l'Éducation de la Volonté*. Les causes d'affaiblissement de la volonté persévérante sont nombreuses, écrit-il en substance : la première en importance c'est cette sentimentalité vague si fréquente chez les jeunes gens, et qui achemine insensiblement l'imagination à se complaire en des rêveries voluptueuses et périlleuses pour la moralité. Viennent ensuite : l'influence funeste des camarades qui ont cessé tout effort d'amélioration d'eux-mêmes, la vie de café et de restaurant, la tristesse, le découragement, la redoutable cohorte des sophismes, si souvent répétés, qu'ils s'imposent même aux gens éclairés et

qu'ils finissent par acquérir l'autorité, l'évidence d'axiomes : axiomes funestes s'il en fut...

Aux conséquences de la fainéantise M. Payot oppose les joies profondes et réconfortantes du travail. Ceux qui gaspillent leur temps à des occupations frivoles, qui ne laissent pas d'œuvres pour marquer le chemin parcouru, éprouvent, quand ils jettent un regard en arrière, une singulière impression ; les années qui ne laissent d'autre souvenir que celui des efforts qui les ont infructueusement remplies paraissent vides. La vie écoulée se réduit à rien dans le souvenir et irrésistiblement naît ce sentiment que le passé n'est qu'un rêve vain...

Jamais on ne démontra plus clairement l'évidente nécessité de la lutte contre le mal intérieur et extérieur. Pourtant on ne saurait appliquer rigoureusement la méthode de M. Payot, conçue spécialement en vue des étudiants et des pédagogues, aux artistes qui doivent obéir à des lois tout de même moins systématiques. Il est certain, par exemple, qu'il n'est nullement indispensable que le

poète étouffe en lui cette sentimentalité de la vingtième année qui le renseigne bien souvent sur sa vocation véritable. Alfred de Musset ne fut pas un ascète, ni bien d'autres que l'on compte parmi les plus grands. Alexandre Dumas raconte précisément, dans ses *Mémoires,* qu'à l'époque de ses premières amours un de ses amis lui traduisit *Lénore,* la belle ballade de Bürger. A ce moment son esprit était tourmenté, inquiet ; la lecture de cette œuvre appartenant à une littérature qui lui était complètement inconnue produisit sur lui une profonde impression. Dès le même soir il essaya de la mettre en vers ; mais la tâche était au-dessus de ses forces. Il y brisa les premiers élans de sa muse et inaugura sa carrière littéraire comme il avait commencé sa carrière amoureuse, par une défaite. N'importe ! Poussé par cette *sentimentalité,* il n'en faisait pas moins ses premiers pas vers l'avenir que Dieu lui destinait, pas inexpérimentés et chancelants comme ceux de l'enfant qui commence à marcher, qui trébuche et tombe dès qu'il s'arrache aux lisières de sa nourrice, mais qui tout en

se relevant, endolori de chaque chute, continue d'avancer, poussé par l'espérance dont la voix lui dit tout bas : « Marche, marche, enfant, c'est par la constance qu'on devient grand ! »

Ce qui ne veut point dire non plus que la chasteté empêche l'art de s'élever très haut ; il suffit de citer Fra Angelico dont la couleur, transparente comme l'enveloppe des âmes, est si immatérielle qu'il est permis de la comparer avec Sully-Prudhomme au rayon violet, jaune, rouge et bleu qui

Par la grille de la cellule
Vient nacrer la pâleur du mur.
. . . .

Il est préférable de toute manière de se mettre en garde contre les tentations des sens. Par la création d'excellentes et solides habitudes de travail, on réduira à son juste rôle l'intervention des passions. Elles peuvent avoir été éprouvées à titre documentaire, si l'on peut dire, — *nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu,* — mais il faut finalement s'en affranchir aussi

complètement que possible pour conserver la pleine indépendance de l'inspiration intellectuelle. Il suffira d'une courte expérience pour que l'artiste, naguère convaincu de l'immutabilité du caractère, s'aperçoive combien le caractère est au contraire docile à la volonté, dont il n'est qu'une résultante, et combien les effets désirés sont rapidement obtenus si l'on a le courage de se prescrire et d'observer une règle d'étude. La persévérance dans la pratique des petits devoirs journaliers est un acheminement vers la possession définitive de la volonté. Et pourquoi les petits efforts ont-ils tant d'importance ? « C'est qu'aucun d'eux n'est perdu, répond M. Payot : chacun apporte à la formation de l'habitude sa quote-part ; chacun rend les actes suivants plus faciles. Nos actions agissent sur nous en déposant en nous des habitudes : l'habitude de faire attention, l'habitude de se mettre au travail, l'habitude de ne pas plus tenir compte des sollicitations de nos désirs que des agaceries des mouches. Etre actif, c'est le matin sauter à bas du lit courageusement, c'est mener rudement et vive-

ment sa toilette, c'est se mettre sans barguigner, sans permettre à aucune préoccupation étrangère de pénétrer en l'esprit, à sa table de travail ; être actif, c'est ne lire jamais passivement, c'est faire constamment effort... Le moyen capital d'arriver à cette maîtrise de son énergie, c'est de ne jamais s'endormir sans fixer la tâche exacte qu'on doit faire ou tout au moins entreprendre le lendemain... Puis le lendemain matin, au réveil, on saisit brusquement son esprit ; on l'oblige sans lui donner le temps de se distraire, à s'atteler tout de suite à la tâche même pendant la toilette, et on traîne son corps devant la table de travail, on s'asseoit la plume en main sans lui donner le temps de regimber. »

C'est tout le développement du beau mot d'Agrippine : *Je ne ferai jamais d'obstacle à moi-même,* car au fond de soi l'artiste a toujours le désir de produire des œuvres et d'exercer sa pensée. « Mais si tu te négliges », a dit Epictète, « si tu t'amuses, si tu fais résolution sur résolution, si tous les jours tu marques un nouveau jour où tu auras soin de

toi-même, il arrivera que, sans que tu y aies pris garde, tu n'auras fait aucun progrès, et que tu persévéreras dans ton ignorance, et pendant ta vie, et après ta mort... Bien que tu ne sois pas encore Socrate, tu dois pourtant vivre comme voulant le devenir. »

Les heures non consacrées au travail de réalisation seront utilement employées à la méditation intérieure qui « prépare » la vie de toute production sérieuse. S'il est vrai que tout effort mental répugne instinctivement à l'homme, on sait aussi que la forme supérieure du travail mental consiste précisément en ce que M. Ribot appelle l'attention volontaire, c'est-à-dire « l'effort volontaire appliqué à régler le cours des images et des idées, en retenant dans le champ de la conscience, celles qui sont nécessaires pour un travail donné, et en refoulant au dehors de la conscience les autres. » C'est surtout aux heures où la main est forcément inactive que l'artiste exercera le plus librement cette faculté supérieure de laquelle peut dépendre la beauté et la grandeur de toute sa production. L'isolement est donc souvent indispensable. « Il est

clair qu'on peut se réfugier dans la solitude la plus profonde et y vivre par la pensée, *au milieu du monde*. La solitude que nous demandons est de refuser accès aux mesquines préoccupations, à se contraindre à n'accepter que les objets et les considérations capables d'émouvoir en l'âme les sentiments que l'on veut éprouver. Cette œuvre ne nécessite point une retraite à la Grande-Chartreuse et elle est parfaitement compatible avec les occupations habituelles. » La solitude n'empêche donc point l'artiste de s'attacher de toute la force de ses facultés affectives au monde qui l'environne. « La plupart des grands penseurs ont mûri leurs conceptions dans la solitude. Descartes, Spinoza, Kant, Rousseau et de nos jours Darwin, Stuart-Mill, Renouvier, Spencer, Tolstoï, qui ont renouvelé la pensée moderne, doivent la meilleure part de leurs succès à la solitude. »

On objectera que Jean Van Eyck, Rubens, Léonard de Vinci, et tant d'autres, furent mêlés toute leur vie au luxe des cours, qu'ils brillèrent entre les grands seigneurs par leur aisance mondaine, et qu'ils furent néanmoins

de grands peintres. Mais tous aussi eurent dans leur vie un coin de solitude, d'apaisement, de simplicité où leur énergie et leur inspiration se retrempaient constamment ; Van Eyck, peintre de Philippe de Bourgogne, Rubens, ambassadeur des archiducs Albert et Isabelle, et le Vinci, favori de Ludovic le More, connurent des joies plus profondes, par la famille ou par la science, que toutes celles qu'entraîne la familiarité avec les grands seigneurs. De fortes individualités se dissolvent souvent au contact d'un monde flatteur et faux : certaines natures devraient employer tout leur courage à se soustraire à cette influence.

Le véritable artiste est toujours un penseur et celui qui poursuit solitairement et obstinément son rêve, loin des variations de la mode, dans quelque pauvre chambrette, a certainement plus de chances de diriger un jour l'idéal humain que celui qui cherche avant tout à se créer et à entretenir des relations mondaines pour asseoir solidement sa réputation. Et puis la volonté, le désir d'arriver à la vérité par l'effort, le besoin de

savoir, n'ont jamais détruit le sentiment dans l'homme. Tout sentiment est d'ailleurs une volonté en germe. L'artiste est une machine à sensations, soit, mais encore faut-il qu'il actionne la machine, qu'il en connaisse les moindres ressorts, qu'il exige d'elle la plus grande somme de travail possible, et qu'il ne laisse pas se rouiller et se détraquer le mécanisme faute d'un exercice suffisant. Tout effort dans cet ordre amène une récompense. Un philosophe disait qu'il n'avait jamais mieux saisi la sublimité du ciel qu'en gravissant avec effort une haute montagne, qu'alors il se sentait pour ainsi dire entrer dans le ciel même, qu'il pensait le conquérir à chaque pas, et que le désir d'infini semblait devoir être rassasié sans cesse à mesure qu'il s'éveillait en lui, plus intense...

C'est la mutuelle pénétration de la volonté et du sentiment qui fait de Léonard de Vinci le premier artiste de son temps. L'art, dont nul n'explique la source, le conduit irrésistiblement à la science, la plus haute découverte de la volonté. La pensée et le sentiment s'unissent dans son âme; il éprouve la curiosité du

philosophe et du savant. « C'est son amour de la vérité — c'est-à-dire du Beau — qui lui donne la patience de l'observation minutieuse, qui lui suggère ses continuelles expériences, qui, maintenant son attention sur les phénomènes, lui en découvre soudain les rapports. » Aussi la vie devient merveilleusement vibrante dans ses œuvres ; il a observé toutes les causes sans que son inspiration imaginative ait perdu de sa plénitude : « Supérieure en lui, l'humanité allait d'elle-même vers ce qui seul, l'achève, vers le divin [1]. »

Les lois de l'investigation de la vérité sont rigoureuses ; l'artiste a le devoir d'y obéir autant que le font les hommes de science et les philosophes. « Ce n'est pas en restant en dehors des choses qu'on les pénètre. » Il faut s'astreindre à une discipline sévère, ne pas perdre de vue une minute le but que l'on veut atteindre, rassembler toutes ses facultés, faire converger toutes ses pensées vers une action unique. Le nombre de nos moyens pour arriver à la possession d'une volonté ferme n'est pas aussi limité qu'on le croyait

1. Séailles, *Léonard de Vinci.*

jadis, et, si pour pénétrer les choses, nous en sommes toujours réduits à revenir des sens à la réflexion et de la réflexion aux sens, au moins savons-nous que ce continuel examen, volontairement appliqué, poursuivi sans relâche, avec un constant désir de sincérité, peut nous conduire très loin dans la voie de l'Idéal et de la Vérité. Le vrai est le Père ; il engendre le bon qui est le Fils, d'où procède le beau qui est le Saint Esprit. Le *bon* est l'esprit conservateur, le Vichnou de cette trinité esthétique. C'est lui qui symbolise la volonté, le réveil constant de nos aspirations vers le bien, la foi dans notre art, l'amour du travail, le besoin de perfection, la réflexion méditative préludant à la création de l'œuvre. Sans lui les instincts sont sans force, les qualités naturelles sans profit, le talent et le génie sans appui.

Se faire tous les matins l'aveu de son insuffisance, et essayer, dans la plus large mesure, de combler journellement l'effroyable distance qui nous sépare de l'éternelle vérité, c'est aussi bien le devoir et la tâche de l'artiste que celle de l'écrivain, du savant, du

philosophe et du prêtre. Tous se proposent de guider l'humanité; il n'est point de mission plus belle que la leur, il n'en est point qui exige plus de conscience et l'on peut dire plus de vertu. La vertu de l'artiste c'est de nous dire entièrement ce qu'il est susceptible de sentir; il n'arrive à dégager complètement ses émotions et à les présenter sous leur forme la plus pure qu'en tenant toujours ses travaux antérieurs pour incomplets. « Mettez-vous toujours à la dernière place et la première vous sera donnée; car ce qui est plus élevé s'appuie sur ce qui est plus bas. Les plus grands saints, aux yeux de Dieu, sont les plus petits à leurs propres yeux; et plus leur vocation est sublime, plus ils sont humbles dans leur cœur[1]. » Rembrandt et Bach, le peintre et le musicien à qui l'art moderne doit peut-être d'exister, furent parmi les hommes les plus humbles. L'amour de la modestie devrait être la première manifestation de la volonté chez l'artiste. Mais elle est rare, hélas! cette vertu, aussi rare assurément que le génie même.

1. *Imitation.*

X

DE L'AVENIR DE L'ART PLASTIQUE

Marquer la valeur exacte des œuvres de son temps, soit en les comparant entre elles, soit en les mettant en regard des œuvres du passé ; prédire la durée de la vogue qui s'attache aux différentes manifestations artistiques ; découvrir dans les œuvres méconnues ou dédaignées celles qui s'animent d'une pensée forte et durable ; — tels sont les problèmes que se pose la critique et que le hasard seul lui fait parfois résoudre. Il est impossible d'assigner un rang aux productions contemporaines, ni même à celles de la génération immédiatement précédente. Nos jugements dans ce cas sont encore trop influencés par des impressions étrangères à l'art pur. Ce n'est qu'au bout d'un demi-siècle parfois, qu'il

est permis d'opérer un classement équitable, quand les derniers échos des querelles esthétiques se sont tus et que les originalités de forme ont cessé de passionner le public. Le fond d'immutabilité d'une œuvre d'art ne devient réellement tangible que lorsque plusieurs catégories successives d'individus ont exercé leur contrôle sur l'objet; les spectateurs de demain mépriseront ce qui est acclamé aujourd'hui et leur revision radicale court le risque de ne pas être à son tour ratifiée complètement par les masses qui se lèveront après eux. La sélection s'établit lentement; le temps est une pierre de touche infaillible, sur laquelle les hommes éprouvent la beauté d'un art. Affirmer la pérennité d'une création contemporaine est donc chose vaine; nul n'oserait prétendre que Wagner, Puvis de Chavannes et Berlioz, par exemple, — pour citer trois noms dont la mode s'est emparée, — seront aussi grands dans cent ans que de nos jours.

S'il n'est donné à personne de marquer exactement les qualités qui feront apprécier une œuvre dans l'avenir, il est encore bien

plus hasardeux de vouloir déduire des tendances de l'art actuel, les conditions de l'art futur. En face des créations récentes, nous sommes troublés par l'extériorité, la forme, la couleur ; nous exigeons même chez l'artiste un sentiment qui serait commun à son époque et aussi éphémère qu'elle. Ce sentiment, ces formes, ces couleurs qui nous cachent le sens exact de la beauté, constituent les conventions d'actualité. Nous ne saurions nous en affranchir ; elles agissent puissamment sur nos goûts et sont l'obstacle qui nous empêche de vérifier l'essence vitale d'une œuvre ; elles nous font priser, tantôt des tentatives révolutionnaires, tantôt des retours vers la tradition, et ne nous permettent point de démêler dans ces incessants conflits d'opinions, l'élément qui triomphera, ou tout au moins, nous perdons de vue à chaque moment cet élément *invariable*. Les conditions de la beauté changent d'aspect, mais conservent entre elles un indestructible lien spirituel. Les grandes œuvres de l'esprit humain reposent sur un principe d'universalité ; elles sont comme l'homme dont les besoins, les désirs,

les aspirations se manifestent toujours diversement, mais qui n'a jamais fait disparaître de sa nature le germe des passions et des vertus. Nous devons toujours pleurer, rire, et par imitation les artistes provoquent ces mêmes sensations d'ordre éternel. Certaines tendances, dites permanentes, ne sont point des mythes. « Nous avons beau ne pas nous reconnaître, à cause de nos incessantes transformations », enseigne la philosophie d'Empédocle, « nous sommes parents de toutes choses. » Il y a donc dans l'art un élément, un mobile, un principe d'émotion ou d'émotivité qui ne varie pas, et qui sera le facteur de l'art futur, comme il fut celui de l'art d'hier.

Cet idéal participe de l'Absolu; aussi l'art dans son expression la plus élevée, est presque toujours la personnification d'un mythe religieux, la symbolisation concrète des croyances à la Divinité. La religion fut, de tout temps, le principal foyer d'inspiration pour les artistes. L'architecture, créant un temple pour les dieux, fournit des types différents de symbolisme artistique, selon les

divers usages et la foi religieuse des peuples. C'est ainsi que, tour à tour, les peuples étrusque, grec, indien ou égyptien, païens ou chrétiens, imaginent des types architecturaux différents pour assurer la célébration de leurs cultes. Toujours la peinture et la sculpture ont matérialisé l'idée religieuse sous une enveloppe de beauté emblématique. Le symbole passant d'abord par les sens, pénètre plus sûrement jusqu'à l'âme. « Il est notoire que dans la religion, presque partout et dans tous les temps, l'adoration qui devrait s'élever jusqu'à Dieu, dans le ciel, s'arrête bien plus bas, aux images qui représentent la Divinité. Qu'il s'agisse des sculptures grossières des sauvages ou des chefs-d'œuvre de l'art grec, des portraits des saints catholiques ou des étranges statues chinoises, c'est toujours à ces symboles que s'adressent les prières[1]. »

Le Christianisme, religion purement spirituelle à l'origine, se laisse également envahir par le culte des images, et l'on reconnaît même d'évidentes ressemblances entre les

1. Guillaume Ferrero, *Les Lois psychologiques du Symbolisme*. Paris, F. Alcan.

incarnations allégoriques de la mythologie païenne et les inventions plastiques de l'hagiographie chrétienne. Les divinités secondaires de l'antiquité : faunes, satyres, néréides, nymphes sont détrônées par les archanges, les chérubins, les vierges martyres, toute la sainte milice du mysticisme gothique.....

La part la plus belle de l'art grec et de celui du moyen âge est donc attribuable au culte de l'image. Il n'est pas jusqu'aux peuples sauvages qui ne doivent un embryon de volonté esthétique à la seule idolâtrie [1].

Est-ce à dire qu'en dehors des allégories religieuses l'art ne puisse trouver à s'incarner avec grandeur ? La peinture hollandaise du XVII[e] siècle, à laquelle la Réforme interdisait presque complètement les sujets pieux, est pourtant animée d'une vie profonde. Mais c'est un grand sentiment collectif, l'amour du sol natal, qui remplace pour l'art des Pays-Bas la suggestive puissance de la religion. L'élan spontané et unanime d'un

1. En réalité c'est Dieu qui inspire l'Art, lequel est un hommage au Créateur à travers la Nature. (Note de la 2[e] édition.)

peuple épris de son Dieu ou de sa liberté entraîne l'affranchissement de la beauté. C'est la douceur des luttes que de voir les nobles chimères, pour lesquelles on donne le meilleur de son âme, prendre une forme, se personnifier à jamais dans la matière, se corporifier par la science inspirée des ouvriers de l'idéal. L'art est la matérialisation d'un rêve; si le rêve doit bercer des générations et des générations, l'art qui le traduira le plus purement sera éternel et survivra à la croyance même.

Quelle sera la chimère de l'avenir? William Morris, Walter Crane et d'autres — surtout les artisans de la Renaissance décorative — ont déclaré que la grandeur de l'art nouveau dépendait du triomphe du socialisme! Rien n'autorise, hélas! à croire à la bienfaisante influence sur l'art, d'un collectivisme politique dont le principe inspirateur est l'assouvissement des appétits matériels. A ce point de vue, Nietzsche a raison quand il déclare que la « morale de troupeau » est funeste, et que l'esprit démocratique est un symptôme de vie descendante. La philosophie

sociale qui nous vient d'Angleterre et « qui donne pour but à l'activité humaine le bonheur du plus grand nombre » est trop soumise aux nécessités matérielles pour susciter des élans véritablement artistiques. — Nous sommes pourtant tout disposé à reconnaître que les tendances démocratiques de notre époque ont contribué à rénover les *arts mineurs* si négligés dans la première moitié de notre siècle; être inventeur d'un mobilier esthétique, garder pour l'embellissement des intérieurs les précieuses ressources de son talent, insuffler de la poésie dans un cache-pot, dans un flambeau, et faire vivre les figurines qui s'ébattent sur les panses des surtouts de table — voilà qui dénote à première vue chez l'artiste le sens très moderne d'un utilitarisme démocratique. Et remarquons que les jeunes gens attachés à la rénovation esthétique entendent abandonner exclusivement à l'inspiration individuelle leur volonté productrice : si vous voulez connaître le secret des formes nouvelles, disent leurs éducateurs, si vous voulez donner à votre ornementation la caresse imprévue qui

captivera longtemps les yeux, — oubliez tout ce qui fut essayé avant vous, soyez insoucieux des efforts, des travaux, des résultats de vos contemporains, n'écoutez que votre instinct, n'obéissez qu'à vos seules forces, ne demandez ni conseil, ni appui à personne...

Certes nous sommes bien forcé de reconnaître qu'entre cet élan collectif vers un même idéal sociologique et cette solitude imposée à l'esprit producteur, il n'existe aucune contradiction, puisqu'en exposant nos idées sur la *spontanéité de la création* et sur le *principe de solidarité,* nous avons dit que le génie dépendait du développement et de l'équilibre de ces deux conditions vitales de l'art. Mais il est un point par lequel l'esthétique la plus moderne nous paraît vulnérable, en admettant que l'idéal collectiviste, servi par l'effort individuel, ait des chances de créer un nouveau symbolisme plastique.

En effet, l'artiste d'aujourd'hui entend revendiquer le droit d'enlever à l'art tout caractère d'unité, d'harmonie générale; il faut qu'il particularise ses œuvres à tout prix, quand ce ne serait que pour les rendre dis-

semblables de celles des voisins. Plus de style. « A tous ceux qui prétendraient que ce sera une mascarade désordonnée, une vision folle et heurtée, nous pouvons indiquer la pourtant harmonieuse et émouvante impression d'un jardin, où toutes les fleurs de la terre et de l'eau se sont librement épanouies ; c'est le spectacle de toutes les audaces, de toutes les luttes, de toutes les volontés, c'est le libre accomplissement de la vie [1]. »

Rien de plus spécieux que cette comparaison, car la nature est une force qui crée, règle, ordonne suivant une infaillible loi d'harmonie. N'y a-t-il pas une puissance supérieure d'où procède toute création humaine ? Les artistes, quoi qu'ils fassent, seront amenés, sous l'influence d'une volonté maîtresse, à créer un nouveau *style* un jour ou l'autre. Nous en trouverons la raison démonstrative plus facilement dans le domaine des *arts mineurs* que partout ailleurs. Deux artistes se chargent de l'exécution d'une salle à manger : le premier dessine la boiserie, la cheminée, le plafond ; le second peint

1. Van de Velde, *Société nouvelle*.

la frise qui se déroulera au-dessus des lambris. Nécessairement, le dernier subordonnera le choix de ses teintes, la sonorité de son coloris aux nuances et même au dessin de la boiserie. Le peintre s'assimilera conséquemment la pensée de l'architecte, et ce nous est déjà une première preuve que le « vouloir » des artistes contemporains ne s'affirme pas aussi librement qu'ils se l'imaginent. Que le céramiste, l'ébéniste, tous ceux enfin qui collaborent à la décoration intérieure s'appliquent à pénétrer la pensée de nos ornemanistes les plus originaux, et le style tenu en suspicion apparaîtra au bout de très peu de temps. Si nous nous arrêtons aux arts décoratifs, c'est que les jeunes gens, qui réclament hautement et fort justement le mérite de les avoir rénovés, s'imaginent qu'il n'est point besoin ici, comme ailleurs, d'une inspiration dominante, et que la volonté de créer est tout à fait suffisante pour faire bien et beau. Ils ont déjà oublié leur enthousiasme pour l'art de l'Extrême-Orient, dont les traces sont visibles encore dans certaines branches de notre art, et ceux qui revendiquent éperdû-

ment une liberté complète d'inspiration, ne voient pas qu'ils se contentent de copier l'art anglais de la seconde moitié de notre siècle. C'est folie, en vérité, de croire que tous les artistes à la fois s'affranchiront de certaines influences; la tradition et la convention s'établiront en tous temps, en tous lieux, malgré les efforts que l'on tentera pour s'en débarrasser, car il se trouvera toujours un homme — le superhomme, comme dit encore si bien Nietzsche — qui entraînera les autres et qui créera consécutivement les éléments propres à constituer un état nouveau.

Mais les novateurs affectent de ne plus croire à la venue de ces apôtres. L'amour du beau, l'esprit d'invention, assurent-ils, seront distribués également entre tous les hommes, affranchis à jamais des tourments du gagne-pain ! Egalité pour tous, même en art. *Même en art !* Car, disent-ils, c'est un vieux préjugé de croire que tel individu est instinctivement mieux doué que tel autre sous le rapport du goût artistique. Nivelons les classes, assurons à tout le monde les mêmes avantages matériels; les instincts esthétiques se développe-

ront avec ensemble, normalement, c'est-à-dire dans une mesure identique chez tous les hommes. Chacun voudra décorer son foyer, et la Renaissance de l'art décoratif sera, cette fois, tout à fait triomphante. Plus de palais, d'églises, d'hôtels de ville à décorer, mais des milliers de maisons et d'appartements à rendre confortables et attrayants. Quelle chimère !

Et c'est pourtant là que nous conduiraient les doctrines de l'art démocratique. Il suffit de songer un instant aux conséquences d'un tel programme pour en concevoir la trivialité désolante. La morale aristocratique, qui fut instinctivement celle des artistes de tous temps, ne serait-elle reniée uniquement, que parce que l'étiquette est démodée ?

« Si l'art s'est étiolé », dit encore l'un de nos *pygméens*, champions des droits et des talents égaux, « c'est parce qu'on ne jouissait d'une œuvre d'art que pour autant quelle était *unique* : et si le bonheur nous advenait de posséder une œuvre, alors nous l'admirions surtout parce que nous la possédions. » Il faudra donc, pour aider à la régénération

de l'art, reproduire les œuvres à des milliers d'exemplaires. Nous allons ainsi au-devant des vœux les plus fervents des bourgeois qui ne se décident à installer des tentures et des meubles chez eux que s'ils ont vu déjà un décor identique chez le voisin.

Quant au *tableau* et *la statue,* ils ne servent plus à rien, n'étant nés d'aucun besoin mais bien de la dépravation et de l'égoïsme humains !... Nous nous trompions en croyant qu'ils étaient issus du besoin d'orner[1]. Les Romains plaçaient des statues dans leurs jardins, dans leurs intérieurs ; c'étaient parfois des dieux lares, parfois des statues dépourvues de tout caractère symbolique, mais nous nous égarerions en pensant que les artistes du temps en soignaient l'exécution dans le but d'embellir les demeures !... Dès lors il eût mieux valu aussi que toute la peinture de chevalet de la Flandre et de la Hollande du XVIIe siècle n'existât pas, n'étant point animée « *du souffle primordial de*

1. On excusera cette tendresse pour le *tableau.* Quant à la *statue* telle qu'elle est entendue de nos jours, l'auteur n'a plus guère envie de la défendre. (Note de la 2e édit.)

l'ornementalité ». Le *tableau* et la *statue* sont des produits d'art de nulle action sur la vie privée et dont le sens reste inaccessible à la généralité des hommes. Exemples, la *Vénus de Milo, Joconde,* les *Syndics* de Rembrandt, qui n'ont jamais pu éveiller que des rêveries ridicules chez des jeunes gens un peu fous et encore attachés aux croyances aristocratiques des philosophes surannés de l'art !...

Eh bien non, en dépit de tous ces jolis arguments, l'art décoratif n'est pas tout l'art. Il est lui-même dépendant de l'architecture. Et précisément l'homme de génie que nos artistes attendent pour grouper leurs volontés, c'est un simple constructeur, qui puisse nous fournir le plan de ce foyer idéal dans lequel la physionomie de notre époque se fixera immuablement. Notre architecture est honteuse; jamais il ne s'en produisit de plus plate, de plus laide, de plus prétentieuse. Se complaire dans la fabrication des verreries, des grès, des lampes, des meubles et se bercer de l'espoir qu'un jour on éclipsera la gloire des ouvriers du moyen âge,

c'est fort bien; mais placer ces objets d'art dans un cadre convenable ce serait mieux.

Nos sociétés modernes, « douées plus que les sociétés antiques de l'esprit d'analyse, habituées au doute, élevées dans l'égoïsme », ne créeront sans doute pas spontanément un nouveau *schéma* architectonique. Le temple, la cathédrale, l'hôtel de ville s'élèvent aux époques de foi religieuse et d'ardente conviction politique. Mais devons-nous nous en tenir à la copie servile des inventions d'autrui? « Si intelligente qu'on puisse la supposer, l'imitation dans le domaine de l'art sera toujours un des rôles les plus misérables de la pensée humaine. » L'art ne se produit pas deux fois sous un aspect identique; la seconde fois ce n'est que métier pur. Il y a longtemps déjà que l'on déplore du reste la platitude de nos architectes résignés à pasticher les constructions anciennes: « Pourquoi », écrivait M. Vitet en 1847, « cette architecture qui régnait encore il y a vingt-cinq ans, et qui nous fatiguait de ses banales colonnes, de ses frontons inanimés, de ses monotones rosaces, pourquoi nous inspirait-elle

un si grand éloignement? Etait-ce parce qu'elle avait mal choisi ses modèles? Mais les monuments qu'elle s'imaginait produire sont la gloire de l'esprit humain ; ce sont des types d'éternelle beauté ; on se prosterne à leur aspect. Qu'est-ce donc qui nous révoltait? C'était l'imitation. Il en sera toujours de même quel que soit l'objet imité. Copiez le Parthénon, copiez la cathédrale de Reims, vous subirez la même influence: les modèles resteront sublimes, les copistes feront pitié [1]. »

A quels résultats monstrueux n'aboutit-on pas en adaptant les formes anciennes à certaines constructions qui répondent à des besoins absolument modernes ! On se trouve réduit à donner aux gares de chemin de fer l'aspect des monuments gothiques et l'on croit avoir fait œuvre originale quand, au lieu de la grande maison de rapport, on a construit pour quelque riche propriétaire, un hôtel imitant les villas italiennes de la Renaissance. Ainsi l'architecture moderne se

1. La ville de Munich tout entière est un affligeant exemple de cette vérité.

trouve constamment en désaccord avec cette loi fondamentale que l'on enseigne pourtant dans toutes les écoles d'art : la physionomie extérieure doit immédiatement révéler la destination pratique d'un édifice. Mais s'il n'est point besoin de copier le style antique ou celui du moyen âge, il est bon que les constructeurs se pénètrent de la pensée qui engendra les chefs-d'œuvre du passé, et sachent que les maîtres de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance s'appliquaient principalement à étudier les qualités des matériaux en usage et exprimaient dans leurs œuvres les besoins, les aspirations, la grandeur de *leur temps*.

L'esprit antique tout d'abord, — aussi bien dans les applications pratiques que dans la théorie philosophique, — ne concevait l'architecture qu'indissolublement unie à la peinture et à la sculpture ; les arts apotélestiques constituaient une triade aux divisions purement idéales et d'une inséparabilité parfaite. De même les anciens ne pouvaient guère admettre que la musique fût séparée de la poésie et de la danse : « En ces temps heu-

reux », remarque Gervinus avec profondeur, « où l'esprit d'analyse n'avait pas encore pénétré l'humanité, où le travail intellectuel ne s'était pas encore morcelé en mille sciences, où la poésie représentait à elle seule toute la sagesse humaine, on n'en était pas encore venu à séparer ce qui est indivis dans notre sentiment. »

A notre époque où tous les arts sont cultivés dans leur individualité, il est certain que les créateurs, même les plus habiles, ne reconnaissent pas assez l'utilité qu'il y aurait pour eux à reconstituer dans son principe l'harmonie des arts du dessin. L'histoire de l'art grec prouve que l'architecte ne doit rester étranger à aucune des manifestations de l'art plastique ; les Anciens ne se contentaient pas de constater platoniquement le lien intime qui unit toutes les branches de la production apotélestique, mais ils assuraient cette étonnante unité à leurs créations architecturales, en étudiant simultanément tous les arts compris dans la triade « de l'espace et du repos ».

N'est-il pas à remarquer du reste, que

pendant les périodes privilégiées où l'art se renouvelle et rayonne d'un éclat plus vif, les grands créateurs déploient avec une égale aisance leur imagination dans les branches voisines de leur art préféré? On peut citer presque tous ces peintres étonnants de la Renaissance italienne, qui furent à la fois peintres, graveurs, sculpteurs, architectes : Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange, en tête [1]. Certes, quand Léonard composait la *Cène* dans le réfectoire du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, quand Raphaël peignait son *Héliodore* du Vatican, et quand Michel-Ange concevait ses figures titanesques de la Chapelle Sixtine ; chacun de ces maîtres immortels, instinctivement, s'inspirait du « souffle primordial de l'ornementalité », puisque leur peinture décorait les murailles et les plafonds des temples. Mais ces temples, eux-mêmes étaient capables de les construire, puisque le

1. Les peintres et les sculpteurs, en donnant pour fond à leurs compositions des monuments étudiés avec soin, s'étaient en quelque sorte fait la main à l'architecture. Chez la plupart d'entre eux on sent la préoccupation de créer des édifices qui auraient pu exister. Palustre, *Arch. de la Renaissance*.

Vinci déclare dans sa lettre à Ludovic le More, qu'en architecture il croit pouvoir égaler n'importe qui, « en construisant des monuments privés ou publics » ; puisque Raphaël trace un plan pour la basilique de Saint-Pierre, construit la magnifique villa Madana et fournit les dessins de plusieurs palais ; puisque Michel-Ange enfin, outre ses travaux de la chapelle Sixtine, élève la Porta Pia et dirige la réfection du Capitole [1].

Pourquoi nos jeunes peintres, qui s'effrayent à l'idée de ne plus faire que de la peinture de musée ou de galerie particulière, et qui voient dans la médiocrité de cette destination pratique, la mort de leur art, pourquoi ne tourneraient-ils pas un peu leurs préoccupations vers l'architecture ? Ou pourquoi les architectes, au lieu d'être exclusivement des géomètres, experts dans l'art de relever des plans et de dessiner des coupes, ne s'inspireraient-ils pas, — comme les

1. Constatons pourtant que les travaux architecturaux de Michel-Ange n'auraient pas suffi à assurer l'immortalité à leur auteur.

peintres et les sculpteurs — de la Nature, source de toute création originale et durable ? C'est par Elle qu'ils découvriront de nouvelles formes, c'est par elle seule qu'ils seront mis sur des voies nouvelles[1]. Au moyen âge ce fut en quelque sorte le *sentiment*, qui fit découvrir la voûte à croisée d'ogive, et ce fut l'imitation directe de la Nature, qui donna aux tailleurs de pierre cette extraordinaire puissance d'invention que nous admirons. On peut indiquer les artistes de la Renaissance comme exemple à nos architectes, mais les « maçons » de l'époque gothique, sont encore plus remarquablement doués sous le triple rapport de « l'âme » artistique, de la curiosité technique, et de la facilité à cultiver tous les arts du dessin. Il suffirait de raconter la vie et de décrire quelques travaux de ce Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle, dont il reste un album, où l'on peut trouver « grand consel de le grant force de maconerie et des engiens de carpenterie », — pour convaincre nos jeunes constructeurs de

1. L'auteur reprendra cette question du renouvellement de l'architecture dans de nouveaux *Essais* en préparation.

la nécessité d'une culture complète des arts plastiques fondée sur l'observation sincère et constante de la Nature. Villard voyage en France, en Suisse, en Hongrie, visite les églises, les châteaux, s'informe de tous les procédés de construction en usage, dessine les statues, les bas-reliefs, — choisissant de préférence les marbres antiques, — esquisse d'après nature des figures d'hommes et d'animaux, et ne perd jamais de vue l'usage pratique où doivent aboutir ses recherches. Tous ses efforts tendent naturellement à développer le principe de la voûte d'ogive, qu'il contribue à faire adopter par ses contemporains ; une école de jeunes artistes, ardents et enthousiastes, adopte bientôt son esthétique et voue au système ogival un culte exclusif. Villard prêche constamment d'exemple, — ce qui vaut mieux que d'énoncer des théories ; il traduit la réalité, et le sentiment de son époque qu'il subit inconsciemment, donne à ses travaux un merveilleux caractère d'ensemble. Les bas-reliefs, les statues que Villard copie, les groupes par lui « contrefais al vif », — et même un

certain lion qu'il avait vu dans ses voyages, — tout porte la marque immédiatement reconnaissable du XIIIe siècle. Rien de ce qui touche aux arts du dessin ne lui est étranger : « Il note sur des tablettes un procédé pour grouper des figures dans une composition, entre une épure de coupe de pierre et le croquis d'un bas-relief qui orne une façade ; il voit un oiseau rare, une plante singulière, il les dessine en les modifiant, car déjà il leur a donné une destination dans un ensemble de décorations qu'il médite[1]. »

Par un phénomène de mystérieuse influence, toutes ses compositions, ses imitations et ses traductions graphiques prennent, en quelque sorte, une physionomie de famille ; une secrète loi de ressemblance leur communique ce caractère gothique, entre tous si profondément original. Villard est donc l'admirable reflet de son temps ; il a pénétré, mieux qu'un autre, les sentiments de la collectivité ; enfin, par une pratique constante, il devient aussi adroit dans l'art de l'ornemen-

1. Prosper Mérimée, *Etude sur les Arts au moyen âge,* 361.

tation que dans celui de la construction. Cette méthode encyclopédique, mise en œuvre par la plupart des « maçons » du temps, donnait des résultats remarquables. « Vraisemblablement, aucun architecte, son contemporain, ne s'en serait rapporté à un sculpteur pour la disposition d'un bas-relief, à un peintre pour la composition d'une peinture murale. S'il eût été hors d'état d'exécuter lui-même ces différents travaux, aussi bien que les maîtres qui en faisaient leur occupation principale, du moins il aurait pu les diriger et combiner leurs efforts pour l'effet général de son œuvre. De là cette belle et surprenante unité de pensée, et presque d'exécution, dans les monuments gothiques. Tout semble conçu, à la fois, par le même esprit, et fait par la même main [1]. »

Aujourd'hui, malheureusement, les peintres et les sculpteurs ne reconnaissent plus la supériorité de l'architecture, et, il faut bien le

1. Il est surprenant que Prosper Mérimée, à qui nous devons une monographie sur Villard de Hennecourt, n'ait pas songé à tirer de la belle vie de l'architecte gothique quelques conclusions pratiques en vue de nos constructeurs.

dire, les architectes eux-mêmes oublient que leur art est le *premier des arts plastiques,* qu'il doit diriger les autres, les absorber en quelque sorte dans sa puissance et former avec eux la trinité indissoluble que les Grecs avaient si bien établie. Allez donc dire à un sculpteur chargé d'exécuter un monument commémoratif quelconque, que son premier devoir est de se soumettre aux plans de l'architecte ; il vous répondra que la question du piédestal importe peu, et que les dimensions et l'aspect de la *figure* doivent seuls déterminer les proportions des autres parties du monument. Erreur profonde et malheureusement trop générale aujourd'hui ! Michel Colombe, sculpteur de génie, obéissant scrupuleusement aux instructions de Jean Perréal, aurait dû pourtant servir à jamais d'exemple.

Et comment faire admettre par les peintres que celui-là les surpasserait tous, qui aurait cherché à nous doter d'une architecture originale ? La gloire de Puvis de Chavannes, par exemple, ne serait-elle pas plus éclatante et plus justifiée pourtant, si le maître, tout en peignant ses nobles décorations, avait rêvé

de combiner de grandes lignes de pierres symbolisant notre époque et en perpétuant le souvenir !

Qu'on ne craigne pas de se laisser aller au sentiment de subjectivité qui caractérise nos temps ; que l'on soit ingénieur, psychologue, philosophe, que l'on comprenne l'âme des foules ; ceci est presque nécessaire. L'architecte qui voudra créer des types originaux, devra connaître l'organisme de notre époque, de nos habitudes, de notre civilisation ; il cherchera à comprendre et à satisfaire nos idées. « Une architecture qui sait s'accommoder aux besoins de son temps n'est jamais ni banale, ni insignifiante. Elle exprime quelque chose, elle a une physionomie, ce qui est déjà un certain genre de beauté. »

Avant tout, nos architectes doivent se préoccuper du *confort,* perfectionner les installations intérieures, veiller à tout ce qui peut augmenter l'agrément et la joie de la vie intime. Mais il nous semble bien que la formule de ce confort est donnée ; les constructeurs s'assimileront plus ou moins facilement cet élément technique, ils y arrive-

ront même, presque sûrement, par la volonté et l'étude. Mais, l'architecture, pas plus que les autres branches plastiques, ne saurait limiter son ambition à un certain idéal utilitaire et pratique; il faut que, tout en s'accommodant aux nécessités de son temps, elle vive extérieurement de la vie originale et absolue de l'art. Sous la Renaissance, il n'y a pas que les palais qui soient dignes d'attention ; dans la plupart des grandes villes italiennes, les habitations de second ordre, qui datent du XVIe siècle, possèdent des façades charmantes, « vrais modèles du genre qui convient au plus grand nombre de propriétaires ». C'est en parlant de ces maisons, que l'on prendrait pour des restes de l'antique Rome, que Quatremère de Quincy a dit : « Toute description serait insuffisante à l'égard de semblables ouvrages dont le principal mérite tient à une certaine grâce de diction, si l'on peut dire, qui ne saurait être comprise et définie que par un sentiment que l'on ne définit pas. Que dire, en effet, de ces élévations, si ce n'est qu'on y trouve un choix exquis des plus belles formes

de fenêtres et de chambranles, qu'on y voit les profils les plus purs, que les rapports entre les pleins et les vides y sont dans un accord parfait, qu'il y règne un ensemble de solidité sans lourdeur, de richesse sans luxe, de caractère sans affectation.

« Les ouvrages de ce genre ne sauraient donc être trop étudiés par les jeunes architectes qui, frappés des grandeurs de l'antique Rome, oublient trop souvent que les villes se composent de maisons, et que leur beauté dépend plus du bon goût répandu par l'art, dans les simples ordonnances des habitations particulières, que de l'érection de grands monuments dont plusieurs siècles parviennent à peine à voir la fin [1]. »

Cette *grâce de diction,* dont parle Quatremère de Quincy, c'est précisément la vie particulière, reflet de toute une époque, que les architectes de la Renaissance apportaient dans leurs moindres ouvrages, et qui s'imposait à l'attention par la physionomie extérieure de la maison, de la villa ou du *palazzo.*

1. *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes.*

On réalisait naturellement un thème de beauté, parce que le commerce étroit où l'on vivait avec l'antiquité ne contrariait point la libre étude de la nature, et que la part la plus large était laissée aux manifestations individuelles. Or, pour atteindre à cette vie particulière, il est indispensable de traduire, avec une scrupuleuse fidélité, les formes sensibles, réelles, celles qui arrêtent le contour des choses, et qui seules révèlent les secrets de l'expression et de la beauté. C'est pourquoi un simple artisan se trouve plus près de la découverte possible, que les techniciens les plus habiles, et il est évident qu'un élève des Beaux-Arts, qui aurait, pendant cinq ans, dressé des plans, tracé de belles coupes régulières, travaillé du compas et de l'équerre, serait moins capable de faire œuvre originale qu'un décorateur, par exemple, doué de goût et d'observation, et initié, par le simple usage, à la science architectonique [1].

Point n'est besoin de copier les formes antiques ou celles du moyen âge ; cherchons

1. Et précisément il se trouve aujourd'hui qu'un grand nombre des artisans de l'indéniable renaissance des arts

plutôt à renouveler la structure d'ensemble, l'ornement et la décoration sculpturale en créant de nouvelles lignes inspirées de la nature. Le fer nous donnera un jour le monument hardi, svelte, d'allure légère et frémissante, qui doit magnifier l'esprit audacieux de nos races et la subjectivité grandissante de notre art. Grâce à l'emploi *artistique* de cette matière, combinée avec le béton armé, les briques de verre, etc., on pourra faire concourir à un même but le sentiment moderne et toutes les découvertes de l'industrie actuelle. Une troisième expression de beauté en naîtra. M. Bing, dans son mémoire sur la *culture artistique en Amérique,* prône la valeur des architectes américains, et cite des noms d'artistes tels que Hunt, Richardson et Sullivan qu'il tient pour de

décoratifs, sont des peintres décorateurs dont l'influence sur l'architecture se fait vivement et heureusement sentir. Et ces artistes dont j'ai étudié les œuvres dans la plupart des pays européens, ont consciemment ou inconsciemment suivi les lois *essentielles* qui se dégagent de l'étude de l'art ancien sans pour cela copier des formes d'autrefois. Mais de grandes choses restent à accomplir et c'est toujours de l'architecture — plus que de la décoration — que nous attendons le salut. (Note de la 2e édit.)

véritables créateurs. « C'est le caractère pratique en même temps que raffiné qui est surtout remarquable chez ces artistes, et ils répondent bien en cela aux besoins des clients millionnaires pour qui ils travaillent. » Quoique l'idéal qui guide les architectes des États-Unis doive différer de celui qui inspirait Inctinus, il ne serait pas impossible, en effet, que la race américaine, vigoureuse de jeunesse, riche en activités diverses et de plus très bien au courant de notre art ancien, fixât l'étalon de l'architecture nouvelle [1].

Quand nous aurons la construction qui doit symboliser notre époque, alors il sera temps de se passionner complètement pour l'art décoratif. La sculpture, l'orfèvrerie, les vitraux ont *complété* la beauté des cathédrales gothiques. Mais le monument, l'arche sainte existait; les autres arts s'appliquèrent à l'orner et l'admirable modèle engendra naturellement une ornementation sublime.

1. Des études récentes m'ont permis de constater le manque d'originalité *artistique* des constructeurs américains. Le fer a été, au contraire, employé d'une manière singulièrement élégante et hardie par les architectes français, allemands et belges, MM. Otto Wagner, Victor Horta, etc. (Note de la 2e édit.)

Qui nous assure que la méthode inverse, adoptée aujourd'hui, puisse jamais amener un résultat comparable?

Nous sommes nous-même trop profondément convaincu de la divine inconscience du *créateur,* pour que nous puissions jamais croire à la bonne influence des déclamations et des systèmes préconçus sur la production artistique. La pensée de toute une race, naïvement présente à l'âme, peut seule inspirer le génie. Les livres n'accomplissent point de tels miracles. En écrivant cet *Essai,* nous ne pouvions nous faire aucune illusion quant à son aboutissement pratique. Ce qui nous décide à publier ce travail, c'est non pas le désir de dicter un programme esthétique à la jeune génération ou de lui révéler les conséquences de son évolution actuelle, mais uniquement l'espoir de l'éclairer sur quelques-uns des phénomènes de l'art présent. « Dans le court espace qui sépare la naissance de la mort », écrivait récemment le peintre Carrière, « l'homme peut à peine faire son choix sur la route à parcourir, et à peine a-t-il pris conscience de lui-même que la menace finale ap-

paraît. » Il faut donc que les artistes se connaissent le mieux et le plus rapidement possible, et c'est leur épargner des recherches et de longs retards que de les renseigner sur les différents aspects de leur vie collective et d'éveiller en eux, par la libre discussion, quelque sentiment dont ils n'avaient peut-être pas la notion exacte.

Il nous reste à souhaiter que cet *Essai* soit lu par des artistes dont la nature serait sœur de la nôtre ; l'accord moral et *intérieur* que nous réclamions entre le disciple et le maître doit exister entre l'écrivain et le lecteur. A cette condition seulement, un livre peut servir de guide et de conseil.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

VERSAILLES, IMPRIMERIES CERF, 59, RUE DUPLESSIS.

OUVRAGES SUR L'ESTHÉTIQUE

(*Bibliothèque de philosophie contemporaine*)

ARRÉAT (Lucien). — **La morale dans le drame.** 2e éd., 1889. 1 vol. in-18............... 2 fr. 50

— **La psychologie du peintre.** 1892. 1 vol. in-8. 5 fr.

— **Mémoire et imagination** (*Peintres, Musiciens, Poètes, Orateurs*). 1895. 1 vol. in-18..... 2 fr. 50.

BRAY. — **Du beau.** 1 vol. in-8.............. 5 fr.

DAURIAC (L.), professeur honoraire à l'Université de Montpellier. — **La psychologie dans l'opéra français** (Auber, Rossini, Meyerbeer). 1897. 1 vol. in-18............................... 2 fr. 50

FOUILLÉE (A.). — **Morale, art et religion,** d'après Guyau. 1 vol. in-8..................... 3 fr. 75

GAUCKLER (Ph.). — **Le beau et son histoire.** 1873. 1 vol. in-18.......................... 2 fr. 50

GUYAU. — **Les problèmes de l'esthétique contemporaine.** 1884. 1 vol. in-8................. 5 fr.

— **L'Art au point de vue sociologique.** 2e éd., 1895. 1 vol. in-8.......................... 7 fr. 50

HIRTH. — **Physiologie de l'art.** 1892. 1 vol. in-8, traduit de l'allemand par L. Arréat....... 5 fr.

JAELL (Mme Marie). — **La musique et la psychophysiologie.** 1896. 1 vol. in-18.......... 2 fr. 50

LAUGEL (Aug.). — **L'optique et les arts.** 1869. 1 vol. in-18.......................... 2 fr. 50

LECHALAS. — **Etudes esthétiques.** 1 vol. in-8. 5 fr.

THÉORIE DES BEAUX-ARTS

(Bibliothèque scientifique internationale)

Les débuts de l'art, par E. GROSSE. Traduit de l'allemand par A. DIRR. Préface de M. MARILLIER. 1 vol. in-8 avec gravures........................ 6 fr.

Le son et la musique, par P. BLASERNA, professeur à l'Université de Rome, et HELMHOLTZ, professeur à l'Université de Berlin. 1 vol. in-8, avec 41 fig., 5e édit.................................. 6 fr.

Principes scientifiques des Beaux-Arts, par E. BRUCKE, professeur à l'Université de Vienne. 1 vol. in-8, avec fig., 4e édit........................ 6 fr.

Théorie scientifique des couleurs et leurs applications aux arts et à l'industrie, par O. N. ROOD, professeur au Columbia College de New-York. 1 vol. in-8, avec 130 figures et une planche en couleurs..... 6 fr.

La céramique ancienne et moderne, par MM. GUIGNET, directeur des teintures à la Manufacture des Gobelins, et GARNIER, directeur du Musée de la Manufacture de Sèvres. 1 volume in-8, avec grav. 6 fr.

DIVERS

COLLIER (J.). — **Premiers principes des Beaux-Arts.** 1 vol. in-32 de la *Bibl. utile*, broché....... 0 fr. 60
Cartonné (*avec gravures*).................. 1 fr.

GRIVEAU (M.). — **Les éléments du beau.** 1 vol. in-18................................ 4 fr. 50

— **La sphère de beauté.** 1 vol in-8.......... 10 fr.



BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

Volumes in-18; chaque vol. broché : 2 fr. 50.

EXTRAIT DU CATALOGUE

Paul Janet.
Le matérialisme cont. 6e éd.
Origines du social. contemp.
La philosophie de Lamennais.

J. Stuart Mill.
Auguste Comte. 6e édit.
L'utilitarisme. 2e édit.
Corresp. avec G. d'Eichthal.

Herbert Spencer.
Classification des sciences.
L'individu contre l'Etat. 4e éd.

Th. Ribot.
La psych. de l'attention. 6e éd.
La philos. de Schopen. 9e éd.
Les mal. de la mém. 15e édit.
Les mal. de la volonté. 17e éd.
Les mal. de la personnalité 9e éd.

Hartmann (E. de).
La religion de l'avenir. 4e éd.
Le Darwinisme. 6e édit.

Schopenhauer.
Essai sur le libre arbitre. 8e éd.
Fond. de la morale. 6e édit.
Pensées et fragments. 16e éd.

H. Marion.
Locke, sa vie, son œuvre. 2e éd.

L. Liard.
Logiciens angl. contem. 3e éd.
Définitions géomét. 2e éd.

Naville.
Nouv. classif. des scienc. 2e éd.

A. Binet.
La psychol. du raisonn. 3e édit.

Mosso.
La peur. 2e édit.
La fatigue. 4e édit.

G. Tarde.
La criminalité comparée. 4e éd.
Les transform. du droit. 4e éd.
Les lois sociales. 2e éd.

Ch. Féré.
Dégenerescence et criminal.
Sensation et mouvement 2e éd.

Ch. Richet.
Psychologie génerale. 2e éd.

Bos
Psych. de la croyance.

Guyau.
La genèse de l idée de temps.

Lombroso.
L'anthropol. criminelle. 3e éd.
Nouvelles recherches de psychiat. et d'anthropol. crim.
Les applications de l'anthr. crim.

Tissié.
Les rêves. 2e édit.

J. Lubbock.
Le bonheur de vivre. (2 vol.)
L'emploi de la vie. 3e édit.

E. de Roberty.
La recherche de l'unité. 2e éd.
Les fondements de l'éthique.
Constitution de l'éthique.
Frédéric Nietzsche.

Georges Lyon.
La philosophie de Hobbes.

Queyrat.
L'imagination chez l'enfant.
L'abstraction dans l'éduc.
Les caract. et l'éduc. morale.
La logique chez l'enfant. 2e éd.

Wundt.
Hypnotisme et suggestion.

Fonsegrive.
La causalité efficiente.

Guillaume de Greef.
Les lois sociologiques. 3e édit.

Gustave Le Bon.
Lois psychol. de l'évolution des peuples. 5e édit.
Psychologie des foules. 7e éd.

G. Lefèvre.
Obligat. morale et idéalisme.

Durkheim.
Règles de la méthode sociolog.

P.-F. Thomas.
La suggestion et l'éduc. 3e éd.
Morale et éducation.

Dunan.
Théorie psychol. de l'espace.

Mario Pilo.
Psychologie du beau et de l'art.

R. Allier.
Philosophie d'Ernest Renan.

Lange.
Les émotions.

E. Boutroux.
Conting. des lois de la nature.

L. Dugas.
Le psittacisme.
La timidité. 2e édition.
Psychologie du rire.

C. Bouglé.
Les sciences soc. en Allem.

Marie Jaëll.
Musique et psychophysiol.

Max Nordau.
Paradoxes psycholog. 3e édit.
Paradoxes sociolog. 3e édit.
Génie et talent. 2e édit.

J.-L. de Lanessan.
Morale des philos. chinois.

G. Richard.
Social. et science sociale 2e éd.

F. Le Dantec.
Le déterminisme biologique.
L'individualité.
Lamarckiens et Darwiniens.

Fiérens-Gevaert.
Essai sur l'art contemporain. 2e édit.
La tristesse contemp. 3e éd.
Psychologie d'une ville.

A. Cresson.
La morale de Kant.

Enrico Ferri.
Les criminels dans l'art et la littérature.

J. Novicow.
L'avenir de la race blanche.

G. Milhaud.
La certitude logique. 2e éd.
Le rationnel.

Herckenrath.
Esthétique et morale.

F. Pillon.
Philos. de Ch. Secrétan.

H. Lichtenberger.
Philos. de Nietzsche. 7e édit.
Frag. et aphor. de Nietzsche.

G. Renard.
Le régime socialiste. 3e édit.

Ossip-Lourié.
Pensées de Tolstoï. 2e édit.
Nouvelles pensées de Tolstoï.
La philosophie de Tolstoï.
La philos. sociale dans Ibsen.

M. de Fleury.
L'âme du criminel.

Anna Lampérière.
Le rôle social de la femme.

P. Lapie.
La justice par l'État.

Eug. d'Eichthal.
Social. et problèmes sociaux.

E. Marguery.
L'œuvre d'art et l'évolution.

Duprat.
Les causes sociales de la folie.

Tanon.
L'évolution du droit.

Bergson.
Le rire. 2e éd.

Brunschvicg.
Introd. à la vie de l'esprit.

Hervé Blondel.
Approximations de la vérité.

Mauxion.
L'éducation par l'instruction.

Arréat.
Dix ans de philosophie.

F. Paulhan.
Psychologie de l'invention.
Les phénomènes affectifs. 2e éd.
Analystes et esprits synthétiq.

Murisier.
Malad. du sentim. relig. 2e éd.

Palante.
Précis de sociologie.

Fournière.
Essai sur l'individualisme.

Grasset.
Limites de la biologie. 2e éd.

Encausse
Occultisme et Spiritualisme.

A. Landry
La responsabilité pénale.

Sully Prudhomme et Ch. Richet
Probl. des causes finales.

E. Goblot
Justice et Liberté.

W. James
La théorie de l'émotion.

1230-02. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 12-02.